ماهنامه سینمایی

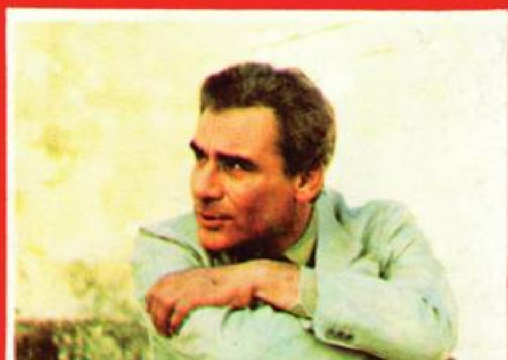
فیلم

• رویدادهای سینمای ایران و جهان

• نقد فیلم و کتاب

سال دوم ـ دی ۶۳ ـ شمارهٔ بیستم ـ پانزده تومان



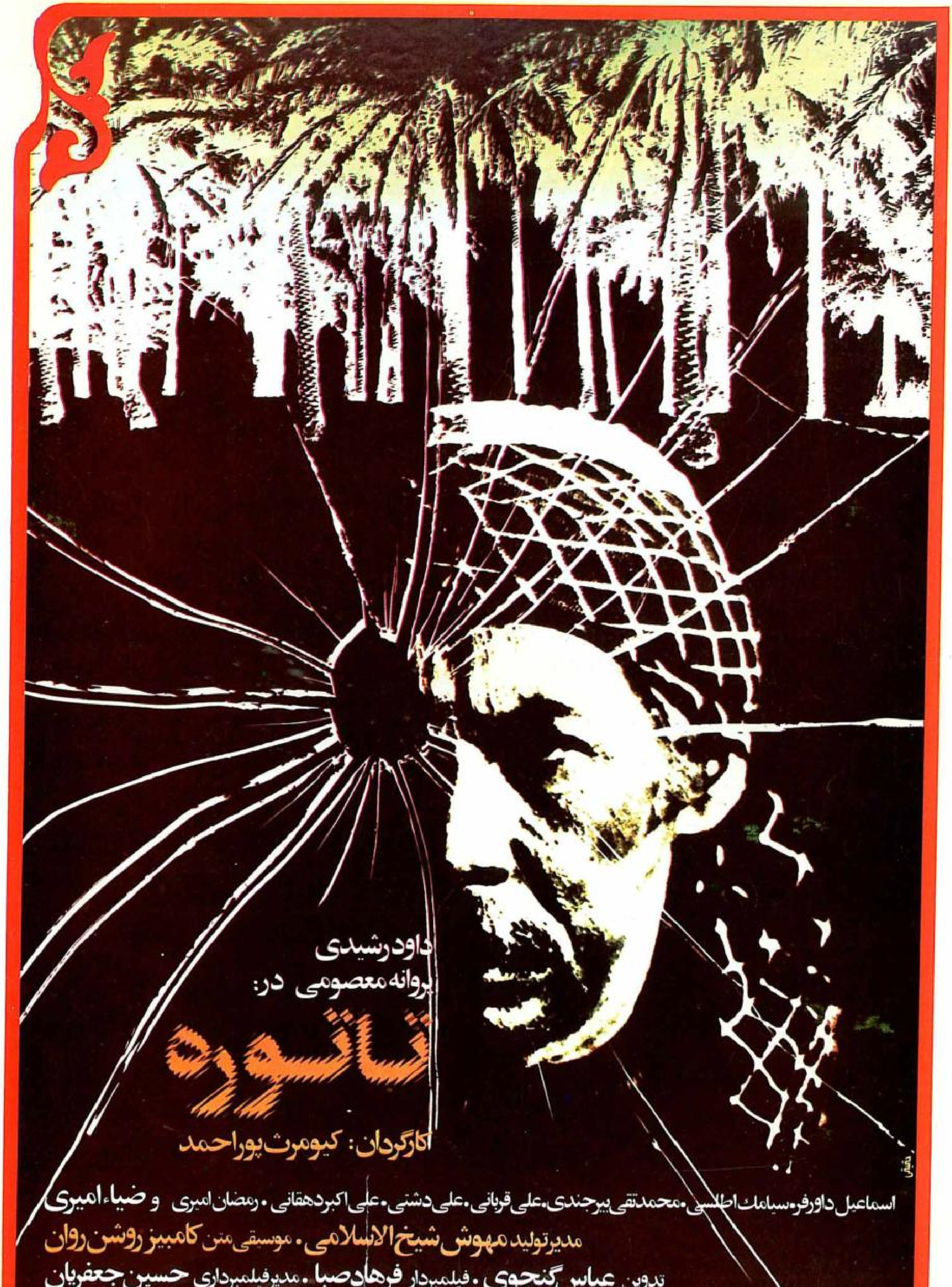






• سرگذشت سینماهای بوشهر • فیلم سامورایی دربرابر وسترن • سکانس ۴۵، ترکیه

• دربارهٔ فیلم «۱۹۸۴»، براساس کتاب جرج اُوِرول • عذابی که استعمارگران کشیدند!



داود رشیدی
پروانه معصومی در:
تاتوره
کارگردان: کیومرث پوراحمد
اسماعیل داورفر • سیامک اطلسی • محمدتقی بیرجندی • علی قربانی • علی دشتی • علی اکبر دهقانی • رمضان امیری و ضیاء امیری
مدیر تولید مهوش شیخ الاسلامی • موسیقی متن کامبیز روشن روان
تدوین عباس گنجوی • فیلمبردار فرهاد صبا • مدیر فیلمبرداری حسین جعفریان

در این شماره

نقل مطالبی که با علامت * مشخص شده، منوط به کسب اجازه کتبی است. نقل بقیه‌ٔ مطالب، با ذکر ماخذ آزاد است.

شماره‌ٔ بیستم — دی ۶۳
صندوق پستی ۵۸۷۵ — ۱۱۳۶۵
تلفن ۶۷۹۳۷۴

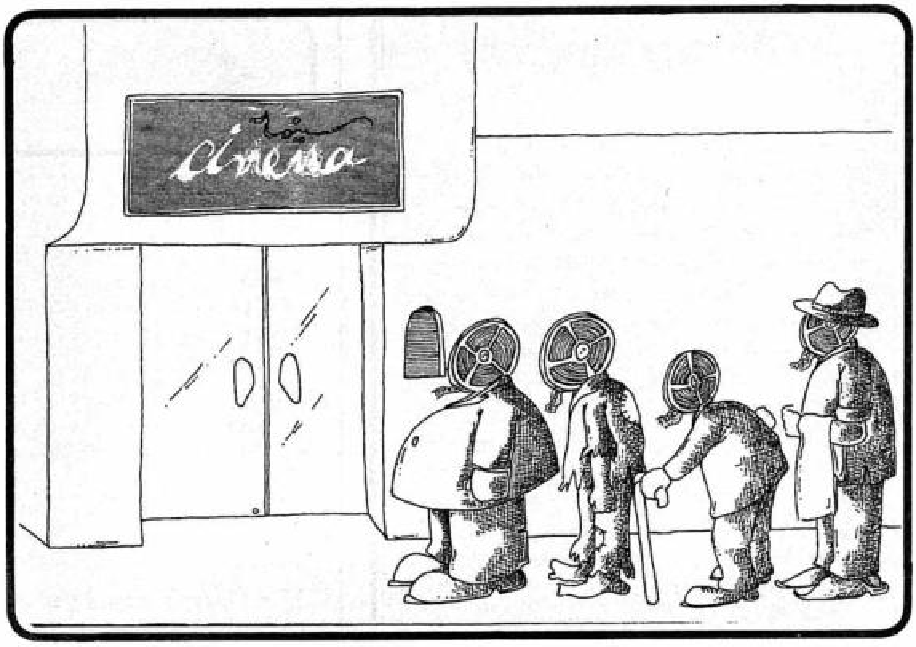
روی جلد: نماهایی از یک فیلم و سه مجموعه‌ٔ تلویزیونی
بالا: سریال ایرانی "افسانه‌ٔ سلطان و شبان" ساخته‌ٔ داریوش فرهنگ. پائین، سمت‌چپ: جان ماریا ولونته در "دیار فراموش‌شده" ساخته‌ٔ فرانچسکو روزی، که فیلم سینمایی آن با نام "مسیح هرگز به اینجا نیامد" در سینماها به نمایش درآمده است. پخش دو مجموعه‌ٔ اخیر، در نیمه‌ٔ دوم آذرماه آغاز شد. پایین، وسط: "ماجراهای دلتای دانوب" و پایین سمت راست: سریال اسپانیایی "لابراکا".

گزارش کار

در جهت بسط و تشریح بخشی از آنچه در گزارش کار شماره‌ٔ گذشته نوشتیم، می‌کوشیم که این بار نیز پاره‌ای از دشواریهایمان را بازگو کنیم: ما معتقدیم یک نشریه‌ٔ سینمایی که خبر هم چاپ می‌کند، باید بازتاب دهنده و در حد مقدورات بررسی کننده‌ٔ همه‌ٔ رویدادهای امروز سینمای ایران باشد. اما انعکاس همه‌ٔ خبرها، به آن معنا نیست که ما علاقمند به مضمون همه‌ٔ آنها هستیم و چاپ خبرها، نشانه‌ٔ تاییدشان است. شاید روش برخی چنین باشد که صلاح بدانند اظهار نظر به‌هنگام ثبت خبر صورت گیرد. ولی ما این کار را از اصولی که در روزنامه‌نگاری می‌شناسیم و به آن پای‌بندیم، دور می‌دانیم. خبر، خبر است و اظهار نظر درباره‌ٔ آن، محمل دیگری — مانند نقد و گزارش — می‌خواهد. صفحه‌های خبر، گزارش و نقد مجله، شاهد است که هر کاری را به‌جای خود گذاشته‌ایم.

نکته‌ٔ دیگر این است که یک نشریه‌ٔ عمومی، به‌ویژه سینمایی، بدون عکس بی‌معناست. به‌دلیل توجهمان به آنچه در کشورمان می‌گذرد، همچنان‌که مطالب مجله بیشتر در این زمینه است، اغلب عکسها نیز از فیلمهای ایرانی است. فیلمها هم، همین‌اند که هستند و ما سازنده‌ٔ آنها نیستیم. خوب یا بد، همین‌اند. سازندگان فیلمها، بازیگرانشان و سایر دست اندرکاران فیلمها، از سلیقه و تصمیم ما خارج‌اند. و هنگامی که قرار است عکس صحنه‌ای از فیلمی چاپ شود، خوب یا بد، از همین‌هاست. ما نمی‌توانیم خودمان فیلم بسازیم و عکسش را چاپ کنیم. نمی‌توانیم عکس فیلمی خیالی را که ایده‌آل است، چاپ کنیم. نمی‌توانیم عکس فیلمی ۸ یا ۱۶ میلیمتری را که سازنده‌اش جوانی مومن و متعهد است اما الفبای سینما را نمی‌داند و دارد سیاه مشق می‌کند، به‌عنوان "حمایت از سینمای متعهد" روی جلد چاپ کنیم؛ که این نه حمایت، بلکه متوهم کردن آن جوان به‌وسیله‌ٔ شهرتی کاذب است. و اصولاً یک مجله‌ٔ مستقل عمومی سینمایی که دوام اقتصادیش به فروش تک شماره بستگی دارد، اگر چنین کند، باید یک انبار بزرگ برای تلنبار کردن شماره‌های برگشتی‌اش اجاره کند و یا مدام به‌سراغ کارخانه‌های مقواسازی برود. این‌گونه حمایت، باید به‌وسیله‌ٔ سایر نشریاتی که به سینما هم می‌پردازند، به‌ویژه نشریات دولتی، صورت گیرد. اما ماهنامه‌ٔ فیلم، بیش از هر نشریه دیگری، به این دسته از فیلمسازان پرداخته و خبر فعالیتهایشان را بازتاب داده است. مجله‌ٔ عمومی سینمایی، با آنچه که عامه‌ٔ مردم به‌عنوان سینما با آن رودررو هستند، سروکار دارد؛ یعنی آنچه که در سینماهای عمومی به‌نمایش درمی‌آید (و یا فیلمهای سینمایی تلویزیون). ماهنامه‌ٔ فیلم، هرچند که نشریه‌ٔ سینماگران آماتور نیست اما بخشی را به آنها اختصاص داده است. مجله‌ٔ فیلم، همچنین مجله‌ٔ گروهی از سینماگران حرفه‌ای هم نیست و برای انعکاس رویدادها، به همه‌ٔ سینمای ایران کار دارد. سینمای ایران هم، خوب یا بد، همین است

بقیه در صفحه ۵۹



مسئلهٔ نمایش فیلم، به‌رغم ظاهر ساده‌اش، بسیار پیچیده و ظریف است. درحال حاضر برنامه‌ریزی نمایش فیلم در ۷۷ سینمای تهران توسط کمیسیون اکران انجام می‌شود. این کمیسیون که از سوی وزارت ارشاد اسلامی تشکیل شده، با سابقه‌ای سه ساله، مراحل مختلفی را پشت سر گذاشته است. در خرداد ماه امسال تغییراتی در ترکیب اعضای این کمیسیون ایجاد شد و به‌دنبال آن دو گروه سینمایی برای نمایش فیلمهای ایرانی تشکیل شدند که تاکنون این شیوه ادامه یافته است. در این گزارش سعی شده است ضمن ارائه تاریخچه‌ای از چگونگی نمایش فیلم در ایران، علت تشکیل کمیسیون اکران و عملکرد آن از تیر ماه امسال به بعد ارزیابی، و پیشنهادهای مختلف دست‌اندرکاران ارائه شود.

نظرخواهی درباره شیوه‌های درست توزیع و نمایش فیلم

فیلمها، چگونه و در کدام سینماها به نمایش در آیند؟

برای دریافت علت تشکیل کمیسیون اکران، پس از انقلاب، ابتدا باید به تشریح وضعیت نمایش فیلم در قبل از انقلاب پرداخت. در آن زمان، رابطهٔ تهیه کنندهٔ فیلم ایرانی و سینمادار از سویی، و رابطهٔ واردکننده فیلم خارجی با سینمادار از سوی دیگر، تکلیف اکران سینماها را مشخص می‌کرد. سینماها به دو دسته تقسیم شده بودند: سینماهای فیلم ایرانی، سینماهای فیلم خارجی (همچنین نگاهی بیندازید به گزارش "صف بلند فیلمهای آمادهٔ نمایش ایرانی" ماهنامهٔ فیلم، شمارهٔ سیزدهم، خرداد ۶۳).

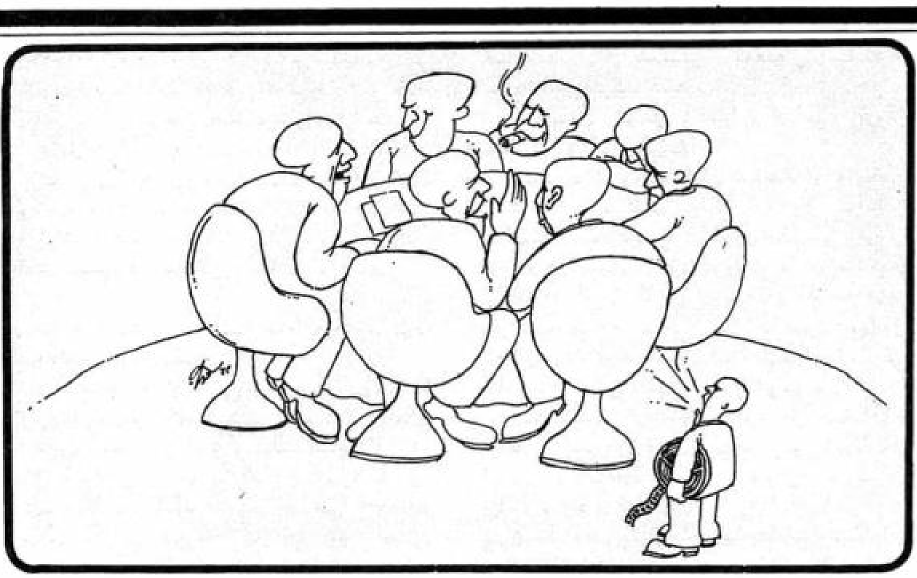
رابطهٔ تهیه کننده و سینمادار

تاسیس نخستین سالنهای سینما در تهران، رابطه‌ای با تولید فیلم ایرانی نداشته است. بیشتر سینماهای کنونی با نمایش فیلم خارجی کارشان را آغاز کرده‌اند. تولید مستمر و جدی فیلم ایرانی در زمانی آغاز شد (اواخر دههٔ ۱۳۲۰) که فیلم فرنگی، به‌ویژه آمریکایی، در میان تماشاگران بازاری به‌دست آورده بود. بنابراین نخستین سالهای تولید فیلم ایرانی، ایجاد رابطه میان تهیه کننده و سینمادار، به‌سختی ممکن بود زیرا به‌رغم اشتیاق عمومی برای دیدن فیلمی به‌زبان فارسی با فضایی مانوس و آشنا (فیلمهای خارجی در آن زمان به‌زبان اصلی به‌نمایش درمی‌آمد) نخستین تولیدات ایرانی با داستانهای بسیار پیش پا افتاده و تکنیک ابتدایی تماشاگران را به‌خود جذب نکرد. اما با فروش چند فیلم ایرانی در اوایل دههٔ ۳۰ (شرمسار، ولگرد، و...) کم‌کم سینماها به‌نمایش فیلم ایرانی رغبت نشان دادند. اگر در آغاز، فیلم ایرانی در یک یا حداکثر دو سینما به‌نمایش درمی‌آمد، با فروش خوب فیلمها و در پی آن افزایش تولید، تعداد سینماهای نمایش دهندهٔ فیلم ایرانی نیز افزایش یافت. در اوایل دههٔ ۳۰ به اسامی سینماهای مایاک (ارم) متروپل (رودکی)، رکس (لاله) همای (تعطیل شده) و رویال (انقلاب) برمی‌خوریم که منفردا" یا دوتایی فیلم ایرانی نمایش می‌دادند. در اواسط همین دهه، یعنی از اوایل سال ۳۶ بر تعداد سینماهای نمایش دهندهٔ فیلم ایرانی افزوده شد و سینماهای همای، خورشید نو (تعطیل شده)، سیلوانا (ملت) و فری (تعطیل شده) به‌عنوان یک گروه سینمایی، شروع به نمایش فیلم‌های ایرانی کردند. روند افزایش تولید فیلم ایرانی در دهه ۴۰ سیر صعودی پیمود و از آغاز این دهه، به‌تدریج با احداث سینماهای جدید، سینماها منطقه‌ای شدند و در دو دسته سینماهای نمایش دهنده فیلم‌های خارجی و ایرانی مشخص می‌شدند. پس از فروش بی‌سابقهٔ فیلم "گنج قارون" در سال ۴۴ که در سینماهای اونیورسال (پارس) میامی (تهران)، ایران، تهران (سوخته است)، سیلوانا چندین هفته فروش کرد، سه گروه ثابت برای نمایش فیلمهای ایرانی تشکیل شد. از اوایل این دهه ستاره‌سازی به‌عنوان یک پدیده در سینمای ایران رشد کرد و فیلمهای ایرانی با اسامی بازیگرانش معروف شدند. سینماها به‌نمایش فیلمهای بازیگران مشهور رغبت بیشتر نشان می‌دادند. بعضی از سینمادارها در تهیه فیلم ایرانی سهیم شدند و از سوی دیگر، برخی از تولیدکنندگان به‌احداث سینما پرداختند. تهیه کنندگان "بزرگ" که همگی صاحب سینما نیز شده بودند، بهترین موقعیت‌های اکران را به‌خود اختصاص می‌دادند و تهیه کنندگان منفرد، کم‌سرمایه و جدا از مدار قدرتمندان سینما، بدترین اکرانها را به‌دست می‌آوردند. تا اواخر سال ۵۵، نمایش فیلم‌های ایرانی در سه گروه ثابت ادامه یافت. از سال ۵۶ به‌دلیل بروز بحران اقتصادی در سینمای ایران، تولید کاهش یافت و گروههای نمایش دهندهٔ فیلمهای ایرانی به دو گروه کاهش یافت. در سال ۵۷ فقط یک گروه سینمایی فیلم ایرانی نمایش می‌داد. از آغاز تولید مستمر فیلم ایرانی (۱۳۲۷) تا سال ۵۷ اگرچه رابطهٔ تهیه کننده و سینمادار مراحل مختلفی را پشت سر می‌گذراند، اما از همان آغاز تهیه کننده نسبت به سینمادار معترض بود و اعتقاد داشت که سینمادار به تهیه کننده اجحاف می‌کند. اختلافی شکل گرفت که حتی بعدها با اشتراک منافع برخی در سینماداری و تولید فیلم، این اختلاف حل نشد، بلکه پایهٔ اختلاف بین تهیه کنندگان را هم ریخت.

اگرچه تهیه کنندگان "بزرگ" از قدرت و امتیاز بیشتری برخوردار شدند، اما در نهایت، در رابطهٔ سینمادار و تهیه‌کنندهٔ قبل از انقلاب صاحب سینما با قدرت بیشتر عمل می‌کرد. چرا که روند بی‌رویه ورود فیلم خارجی در مقایسه با تولید داخلی، به وی امکان می‌داد برای خود حق انتخاب قائل شود و به کوچکترین بهانه، در سینمایش فیلم خارجی نمایش دهد.

رابطهٔ واردکننده و سینمادار

این رابطه از نخستین سالهای تاسیس سینما



در تهران ایجاد شده است. ابتدا صاحبان سینما در هیئت واردکننده، فیلمها را برای نمایش در سینمای خود وارد می‌کردند. بعدها افرادی به‌عنوان واسطه بین کمپانیهای معروف آمریکایی و سینمادار به فعالیت پرداختند. با افزایش تعداد سینماها، فعالیت واردکننده‌ها نیز فزونی گرفت. سیاست دروازه‌های باز برای ورود فیلم، منافع سرشاری نصیب آنها کرد. همین منافع، کمپانیهای آمریکایی را متوجه بازار پرسود ایران کرد. از اواسط دههٔ ۴۰، کمپانیهای آمریکایی برای دست یافتن به منافع بیشتر، خود اقدام به تاسیس دفتری در ایران کردند و تا پایان این دهه، همهٔ آن کمپانیها در ایران دفتر ایجاد کردند. با آغاز فعالیت این دفاتر بیشتر سینماهای ممتاز و درجه یک تهران در بهترین نقاط، به‌ویژه شمال تهران، در اختیار آنها قرار گرفت.

رابطهٔ سینمادار با مدیر دفتر کمپانی به‌گونه‌یی شکل گرفت که صاحب سینما اختیاری از خود نداشت. با تاسیس این دفاتر نمایندگی، فعالیت واردکنندگان منفرد محدود به محصولات اروپایی شد و آنها نیز به دو دسته واردکننده‌ی عمده و جزء تقسیم شدند. رابطه سینمادار با واردکنندگان منفرد، بسته به قدرت واردکننده، متفاوت بود. اگر واردکننده فیلم فرنگی تجارتی و پرهنرپیشه وارد می‌کرد، می‌توانست اکران خوبی به‌دست آورد، و در غیر این صورت باید در صف نوبت، به‌انتظار بدترین موقعیت‌ها و بدترین سینماها بنشیند.

شرایط نمایش فیلم پس از انقلاب

کمپانیهای آمریکایی، قبل از پیروزی انقلاب دفاتر خود را تعطیل کردند و بیشتر فیلمهای خود را به خارج بردند. بیشتر واردکنندگان عمدهٔ منفرد نیز در دوران انقلاب به خارج گریختند و افراد خرده‌پای این صنف، پروبال گرفتند. ادامهٔ بحران اقتصادی در سینمای ایران، همزمان با اوج گیری انقلاب در سال ۵۷ تولید را کاملا" متوقف کرد. تعداد بسیاری از سینماها به‌دلیل آسیب‌دیدگی تعطیل شدند و تعدادی نیز در دوران انقلاب تغییرشغل دادند.

پس از پیروزی انقلاب اسلامی، ۷۹ سینما بعد از تعطیلی چهارماهه از اواخر بهمن ماه ۵۷ کار خود را از سر گرفتند. در این شرایط ابتدا شورایی مرکب از نمایندگان انجمن‌های وارد کنندگان، تهیه کنندگان و سینماداران تشکیل شد تا با بازبینی مجدد فیلمهای انباری، اعم از خارجی و ایرانی، خوراک سینماهای موجود را تامین کند. این شورا در واقع به‌عنوان هیئت بازبینی و صدور مجوز نمایش فیلم عمل می‌کرد. در سال ۵۸ کم‌کم ورود فیلم آغاز شد و برخی از کسانی که قبل از انقلاب در دفاتر واردکنندگان عمده در سمت‌های مختلف کار می‌کردند، همراه واردکنندگان دست دوم و خرده‌پای منفرد، اقدام به تاسیس دفتر ورود فیلم کردند و افراد دیگری نیز به ورود فیلم ترغیب شدند. در سال ۵۸، رابطهٔ واردکننده و سینمادار تکلیف اکران را مشخص می‌کرد. ساختن فیلمهای جدید ایرانی که برخلاف گذشته توسط تهیه‌کنندگان جزء و تعاونیها آغاز شد، رابطهٔ جدیدی بین سینمادار و تهیه کننده شکل داد و در همان آغاز، وزارت فرهنگ و آموزش عالی (که در آن زمان امور سینما را به‌عهده داشت) برای حمایت از تولید داخلی در نمایش فیلم ایرانی دخالت کرد. دومین فیلم ایرانی سال ۵۸ (پرواز به‌سوی مینو) در یک سینمای بالای شهر (قدس) نیز به‌نمایش گذاشته شد و سینمایی که این فیلم را با فروش بالا عوض کرده بود، از سوی آن نهاد، به‌عنوان تنبیه، چند روزی تعطیل شد.

از نیمهٔ سال ۵۹ با تغییر در آن وزارتخانه و تشکیل شورای جدید بازبینی فیلم پروانهٔ کلیه فیلمهای ایرانی ساخته شده در قبل از انقلاب لغو شد. و فیلمهای خارجی بسیاری با مشکل پروانه روبرو شدند. با آغاز جنگ، ورود فیلم نیز محدود شد. در چنین شرایطی فیلمهای قدیمی انباری به سینماها راه پیدا کرد. ادامهٔ چنین شرایطی در سال ۶۰ سینماها را با کمبود فیلم مواجه کرد، بطوری که فیلمهای قدیمی تکراری برای چندمین مرتبه در سینماهای ممتاز به‌نمایش درآمد و سینماهای درجه دو و درجه سه با کمبود شدید فیلم مواجه شدند. این مسئله، اختلافی بین صاحبان سینماهای ممتاز و درجه یک، و صاحبان سینماهای درجه دو و درجه سه ایجاد کرد. شورای مرکزی سینما‌ـداران (انجمن سینماداران سابق) برای حل اختلاف جلسه‌ای تشکیل داد و در این جلسه به‌اتفاق آراء تصمیم گرفته شد که سینماهای ممتاز و درجه یک، فقط فیلمهای جدید را به‌نمایش بگذارند و سینماهای درجه دو و درجه سه فیلمهای تکراری را نمایش دهند. اما یک روز بعد از این تصمیم‌گیری، صاحبان سینماهای درجه یک و ممتاز، این تصمیم را اجرا نکردند و به‌نمایش فیلمهای تکراری پرداختند. به‌دنبال این عمل، صاحبان سینماهای درجه دو و درجه سه به‌عنوان اعتراض به وزارت ارشاد اسلامی (که از نیمه دوم این سال امور سینمایی به آن وزارتخانه منتقل شده بود) رفتند و تعدادی از **صاحبان این سینماها تقاضای تغییرشغل دادند.**

در چنین شرایطی، وزارت ارشاد برای سامان دادن به وضعیت اکران فیلمها، در هفتهٔ اول مهر ماه سال ۶۰ کمیسیونی به‌نام کمیسیون اکران تشکیل داد. با تشکیل این کمیسیون، رابطهٔ مستقیم سینمادار با واردکننده و تهیه کننده از بین رفت و نمایندهٔ وزارت ارشاد نقش رابط را پیدا کرد.

در سال ۶۰ هنوز تولید فیلم ایرانی به مرز قابل توجهی نرسیده بود، اما این کمیسیون توانست در پایان سال به‌مناسبت دههٔ فجر بسیاری از فیلمهای ایرانی تولید شدهٔ بعد از انقلاب را در همهٔ سینماهای تهران به‌نمایش بگذارد. با آغاز فعالیت این کمیسیون تقسیم‌ـبندی سینماها دگرگون شد و سینماهای بالای شهر نیز فیلم ایرانی به‌نمایش گذاشتند و یک گروه سینمایی متغیر برای نمایش فیلمهای ایرانی تشکیل شد. از آغاز سال ۶۳ که افزایش تولید، مدت انتظار نمایش فیلمهای آماده نمایش ایرانی را در یک گروه سینمایی طولانی کرد، به‌دعوت وزارت ارشاد نمایندهٔ تولیدکنندگان برای شرکت در کمیسیون اکران دعوت شدند. در پی این دعوت، در خرداد ماه امسال کلیه تولیدکنندگان ایرانی پس از انقلاب در یک گردهمایی موافقت خود را با تشکیل دو گروه سینمایی برای نمایش فیلم ایرانی اعلام کردند و از بین خود، نماینده‌ای برای شرکت در کمیسیون اکران برگزیدند.

همزمان با شرکت نماینده تولیدکنندگان، کمیسیون در شکل جدید مرکب از ۵ نفر شامل دو نفر نماینده سینماداران (یکی نماینده سینماهای ممتاز و درجه یک، و دیگری نمایندهٔ سینماهای درجه دو و درجه سه) یک نماینده تولیدکنندگان فیلم پس از انقلاب، یک نماینده بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان، و یک نفر نمایندهٔ وزارت ارشاد در تیر ماه ۶۳ کارش را آغاز کرد. از شنبه ۹ تیر ماه با تشکیل دو گروه سینمایی، دو فیلم ایرانی به‌طور همزمان به‌نمایش درآمد. در ۳۰ مهر ماه امسال، پس از انتخابات جدید هیئت مدیرهٔ انجمن تهیه کنندگان، از سوی انجمن نمایندهٔ دیگری برای شرکت در کمیسیون اکران معرفی شد که از اول آبان ماه در کمیسیون شرکت کرد. این کمیسیون، بعد از تغییرات تا کنون

(دهم آذر ماه) برای ۱۴ فیلم جدید ایرانی اکران گرفته است که در ۴ مورد، دو فیلم ایرانی به‌طور همزمان به‌نمایش درآمده است.

دربارهٔ عملکرد کمیسیون، و قابلیتها و نارسائیهای آن، با عده‌ای از دست‌اندرکاران گفتگو کرده‌ایم و از آنها خواسته‌ایم پیشنهادهای خود را ارائه دهند. نظرها، به‌ترتیب الفبای نام فامیل پیشنهاد دهندگان آمده است:

ه مهدی احمدی، صاحب سینما مرجان، تهیه کننده، دارندهٔ فیلم

۱– فیلمهای وارداتی به‌صورت سهمیه یا کوپن یا به هر شکل دیگری که مسئولان صلاح بدانند، باید در اختیار تولیدکنندهٔ ایرانی قرار بگیرد و در تولید ادغام شود. با این عمل، رقابت ناسالم فیلم خارجی با فیلم ایرانی از بین می‌رود. در این مورد بنیاد فارابی می‌تواند براساس ارزش فیلم ایرانی ساخته شده توسط بخش خصوصی، جهت تشویق تولیدکننده، یک فیلم یا دو فیلم به تولید کنندهٔ بخش خصوصی بدهد تا با جبران ضرر تهیه کننده، تولید ادامه یابد. در چنین صورتی، مشکل کمیسیون اکران در نمایش همزمان فیلمهای خارجی و ایرانی، از بین خواهد رفت و چون واردات در تولید ادغام شده، فیلم ایرانی با فیلم خارجی پرفروش همزمان نمایش داده نمی‌شود و اگر هم بشود به‌دلیل ادغام منافع، هیچ اعتراضی را برنمی‌انگیزد.

۲– باید در نمایش فیلمهای ایرانی یک رقابت سالم برقرار شود و به این صورت نباشد که هر فیلم بد و ضعیف ایرانی در ۱۰ سینما به‌نمایش درآید بلکه برای تشویق فیلمسازان به ساختن فیلمهای بهتر، تعداد سینماها متغیر باشد تا اگر فیلمی خوب است، حتی در بیش از ۱۰ سینما اکران شود و اگر بد است، در سینماهای کمتر به‌نمایش درآید.

۳– برای تعویض فیلمها، فروش ماهانه در نظر گرفته شود و همچنین به‌استثنای چند سینما برای فیلمهای خاص، سینماهای نمایش دهنده فیلم ایرانی متغیر باشد تا سینمادار با نمایش یک فیلم خارجی بتواند کمبودهای قبلی را جبران کند.

ه حبیب اسماعیلی، تهیه کننده و بازیگر

کمیسیون اکران باید تفاوتی بین تولید خوب ایرانی که جنبه‌های هنری دارد، با تولیدی که بیشتر برای گیشه ساخته شده است، قائل شود و برای حمایت از فیلم خوب ایرانی، اگر فروش این فیلمها پایین است مجددا" به فیلم در گروه دیگری از سینماها اکران دهد تا تهیه کنندهٔ این فیلمها بتواند ضررهای خود را جبران کند. سینماهای نمایش دهندهٔ فیلمهای ایرانی باید متغیر باشند که اگر فیلم ایرانی در سینمایی کم کار کرد، سینمادار بتواند با نمایش فیلم خارجی، آن را جبران کند.

ه اکبر صادقی، تهیه کننده و کارگردان

۱– اعضای کمیسیون باید از اشخاص بی‌طرف انتخاب شوند. نباید سینمادارهایی که وارد کننده‌اند در کمیسیون به‌عنوان نمایندهٔ سینماداران شرکت کنند.

۲– برای تعویض فیلمهای ایرانی، فروش ماهانه را در نظر بگیرند.

۳– درمورد پروانه دادن به فیلمهای خارجی، با توجه به مشکلات تولید و اصولا" براساس حمایت از تولید، به فیلمهای خارجی پرفروش پروانه داده نشود چرا که وقتی محدودیت‌های موجود درمورد نگارش فیلمنامه و ساخت فیلم به تهیه کننده ایرانی مجال ساختن فیلمهای تجاری را نمی‌دهد، نباید فیلمهای تجارتی خارجی از امکان نمایش برخوردار شوند.

۴– فیلمهای خارجی باید در سینماهای ضعیف و کم فروش به‌نمایش گذاشته شود و فیلمهای ایرانی در سینماهای خوب وپرفروش. وگروههای نمایش دهندهٔ فیلمهای ایرانی ثابت باشد.

۵– کمیسیون اکران باید سینماهای شهرستانهای بزرگ را در اختیار بگیرد و نمایش فیلم را در آنجا کنترل کند.

ه حسین غفوری، تهیه کننده

در ترکیب فعلی کمیسیون، آراء تهیه کننده در اقلیت است و به‌همین دلیل، ترکیب درست نیست. باید نمایندگان دست‌اندرکاران سینما به‌تساوی در کمیسیون شرکت داشته باشند و عدالت رعایت شود و نمایندگان در کمیسیون از درآمد عادلانهٔ صنف خود دفاع کنند، و از مناقشات بیهوده خودداری کنند: در واردات فیلم هم باید جنبهٔ فرهنگی مقدم قرار گیرد. نمایش آثار فیلمسازانی مانند "کوروساوا" برای تولید ایرانی خطری ندارد، بلکه زمینهٔ آشنایی تهیه‌کنندگان با سینمای خوب را فراهم می‌سازد.

ه مهدی فخیم‌زاده، تهیه کننده، کارگردان و بازیگر

۱– ترکیب کمیسیون در حال حاضر از دو نماینده سینماداران، یک نمایندهٔ بنیاد مستضعفان که در واقع حافظ منافع سینماهای بنیاد است، یک نمایندهٔ تولیدکنندگان، و یک نمایندهٔ وزارت ارشاد تشکیل شده است. بنا– براین نمایندهٔ تولیدکنندگان در مقابل سه نمایندهٔ سینماها در اقلیت قرار دارد.

۲– فیلم ایرانی باید حداقل دو هفته در ۱۰ سینما به‌نمایش درآید، مگر درموارد استثنایی که کمیسیون به‌اتفاق آراء تصمیم می‌گیرد.

۳– گروههای نمایش دهندهٔ فیلم ایرانی از مناسب‌ترین سینماها به‌طور ثابت انتخاب شوند، مگر در موارد استثنایی که کمیسیون تصمیم می‌گیرد.

۴– تعویض فیلم ایرانی با فیلم فرنگی فرق داشته باشد و بنا بر حمایت از تولیدکننده قرار گیرد و همیشه این امر مد نظر باشد که وقتی فیلمی ایرانی روی اکران می‌رود، فروش فیلم قرار است سرمایهٔ اولیهٔ تولیدکننده را برگرداند. درحالی که اکران اول تهران و مراکز استان درمورد کمتر فیلمی موفق به برگشت تمام سرمایه می‌شود، اما سرمایهٔ سینمادار ثابت است و قبلا" بارها چندین برابر سرمایه بازگشته و اکنون فقط پای منافع در میان است.

۵– درمورد پروانه دادن به فیلمهای ایرانی و خارجی، تفاوتی وجود نداشته باشد. اگر قرار است به فیلمهای متعهد ایرانی پروانه داده شود و از ساختن فیلمهای تجاری ایرانی که هیجانهای کاذب را اشاعه می‌دهند جلوگیری شود، درمورد فیلمهای خارجی نیز این سیاست اعمال شود و فیلمهای خوب خارجی بجای فیلمهای تجاری پروانه بگیرند.

ه جواد گلپایگانی، تهیه کننده و بازیگر

با حضور نمایندهٔ انجمن تهیه کنندگان، ترکیب فعلی کمیسیون خوب است، به‌شرط آنکه به حرف نمایندهٔ تهیه کنندگان گوش داده شود و نظرهایش ملاک قرار گیرد به‌نظر من فیلمهای تولیدی باید با نظر انجمن تهیه‌کنندگان اکران شود.

ه فواد نور، صاحب سینما فرخ، دارندهٔ فیلم

به‌دلیل عدم حضور نمایندگان همهٔ انجمنهای مربوطه در کمیسیون، و عدم برنامه‌ریزی مشخص و دخالت مستقیم یا غیرمستقیم عواملی که در کمیسیون شرکت ندارند، این کمیسیون در ارائهٔ کار صحیح با مشکل روبروست. به‌عنوان نمونه، نمایش فیلم در سینماهای درجه سه را بررسی می‌کنیم. سینماهای درجه سه باید برای نمایش هر فیلم جدید، شش ماه و گاهی بیشتر صبر کنند تا نوبت آنها بشود. با توجه به کمبود پزتیو و گرانی چسب و لوازم تعمیر کپی‌ها، و این‌که در همین شش ماه فیلمها به شهرستانهای مختلف ارسال شده‌اند، در نتیجه فیلمهای خوب و پرفروش وقتی به سینماهای درجه سوم می‌رسند که کپیهٔ سالمی ندارند. درنتیجه صاحب سینماهای درجه سه نمی‌تواند نمایش فیلم را بیش از چند روز ادامه دهد. فقط فیلمهای کم‌فروش کپیه‌های سالمی دارند که آنها نیز با استقبال تماشاگران روبرو نمی‌شوند. پیشنهاد می‌کنم ترتیبی داده شود تا نمایندگان همهٔ انجمنها با حضور مسئولان وزارت ارشاد و بنیاد مستضعفان در جلسات متوالی جهت بهتر شدن کار کمیسیون اکران به اتخاذ تصمیم بپردازند و وزارت ارشاد در این میان سعی کند بیشتر حالت اجرایی ایفا کند.

بقیه در صفحه ۳۴

نظر حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی:

یک مقام آگاه در حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی در پاسخ سئوال خبرنگار ماهنامهٔ فیلم پیرامون تغییر در کمیسیون اکران، ترکیب فعلی، و عملکرد آن، چنین گفت:

"ما از این تغییر هیچ‌گونه اطلاعی نداریم و اگر می‌گویند تهیه کنندگان فیلم در تشکیل این کمیسیون دخالتی داشته‌اند، از ما به‌عنوان یک تهیه‌کننده که در سال ۳ تا ۴ فیلم تهیه می‌کنیم هیچ‌گونه نظری نخواسته‌اند و اگر شیوهٔ اکران فیلمهای "دو چشم بی‌سو" و "استعاذه" مربوط به‌این کمیسیون باشد، به‌آن نیز اعتراض داریم."

رویدادها

جاده‌های سرد

"مسعود جعفری" کارگردانی فیلمی را براساس فیلمنامه‌ای از سیامک تقی‌پور به‌نام "جاده‌های سرد" جلوی دوربین خواهد برد. این فیلم به‌طور تعاونی ساخته خواهد شد و علی نصیریان و حمید جبلی نقش‌های اصلی را ایفاء خواهند کرد. حوادث فیلم در یک روستا اتفاق می‌افتد. در فصل زمستان، مردهای روستا برای کار راهی شهر شده‌اند، مردی که در روستا مانده، گرفتار بیماری سختی است و باید به شهر برده شود. ولی کسی جز معلم ده نیست که او را به شهر ببرد، در بین راه، سرما و بوران و برف آنها را به‌سختی آزار می‌دهد اما خطر اصلی، محاصره شدن توسط گرگهای گرسنه است.

قرار است از طرف باغ وحش مشهد چند گرگ برای فیلمبرداری در اختیار گروه فیلمبرداری گذاشته شود. محمود کلاری، فیلمبرداری این فیلم را به‌عهده خواهد داشت.

«طائل» شروع شد

فیلمبرداری فیلم "طائل" محصول گروه تعاونی همراه که توسط محمد عقیلی کارگردانی می‌شود، در میرجاوه خط مرزی ایران و پاکستان آغاز شد. در این فیلم که براساس فیلمنامه‌ای از نادر ابراهیمی توسط مرتضی رستگار فیلمبرداری می‌شود، محمدعلی کشاورز، محمد برسوزیان (به‌نقش طائل)، حامدی، محمد ورشوچی، گروسی و علی ترابی ایفای نقش می‌کنند. "طائل"، شخصیت اصلی فیلم، یک افسر وظیفه است که برای مبارزه با قاچاقچیان اسلحه از پاکستان به ایران و ارسال به افغانستان، به‌نقاط مرزی می‌رود.

«مردی که زیاد می‌دانست» تمام شد

فیلمبرداری فیلم "مردی که زیاد می‌دانست" ساختهٔ یدالله صمدی توسط مرتضی رستگار در تهران به‌پایان رسید و وارد مرحله تدوین شد. حسین زندباف، تدوین فیلم را به‌عهده دارد. در این فیلم که توسط گروه تعاونی همراه براساس فیلمنامه‌ای از جمال امید و حسن هدایت ساخته شده، عنایت‌الله شفیعی، جعفر والی، علیرضا هدایی، کیومرث ملک‌مطیعی، گوهر کلکار، حامدی، ورشوچی و علی محزون بازی کرده‌اند. زندباف با پایان تدوین این فیلم، کارگردانی فیلم "ورزا جنگ" را براساس فیلمنامه‌ای از سید فخری نژاد ملقب به "شیون فومنی" ـ شاعر شمالی ـ آغاز خواهد کرد. فیلم دارای قصه‌ای محلی است.

خورشید در شب

کارگردان: منوچهر حقانی پرست ◦ نویسندهٔ فیلمنامه: مجتبی متولی ◦ فیلمبردار: ابراهیم قاضی‌زاده ◦ بازیگران: حسین گیل، داوود موثقی، مرتضی نیکخواه، آزیتا لاچینی، زهرهٔ امیری، ناصر گیتی‌جاه، امیر خسرو، مردوخ، نعمت افشاریان، لقمان نظیری، محسن اصلانی، ذبیح ذبیح پور و موسی شجاعی ◦ مسئول افه‌های ویژه و مدیر تولید: محمدعلی بیات ◦ تهیه‌کننده: هادی مشکوه ◦ محصول سازمان سینمایی فرهنگ فیلم.

یک گروه کماندویی برای بدست آوردن نقشه‌ای به یک اردوی عراقی که در پشت خطوط مقدم جبهه است، حمله می‌کنند و پس از بدست آوردن نقشه، با حوادث پیش بینی نشده‌ای مواجه می‌شوند. هدف، پرداختن به تحول روحی آدمهاست و قصهٔ فیلم، محملی برای این موضوع است.

"خورشید در شب" دومین فیلم بلند سینمایی "حقانی پرست" بعد از فیلم "توجیه" است. صحنه‌های مختلف این فیلم در شیراز فیلمبرداری می‌شود و اکیپی به این منظور به این شهر سفر کرده است.

«تاتوره» در جشنواره فیلمهای خارجی الجزایر

فیلم "تاتوره" ساختهٔ کیومرث پوراحمد که به‌طور تعاونی ساخته شده و به‌زودی در تهران به‌نمایش گذاشته خواهد شد، در جشنوارهٔ فیلمهای خارجی سال ۱۹۸۴ الجزایر شرکت کرد. این جشنواره از ششم تا سی‌ام نوامبر (۱۵ آبان تا ۹ آذر) در "سینماتک الجزایر" برگزار شد و جمعی از سفرا و کارداران کشورهای مختلف و گروهی از مردم الجزایر فیلم "تاتوره" را که به‌مناسبت روز فیلم جمهوری اسلامی به‌نمایش گذاشته شد، تماشا کردند.

عاشورا

نویسنده فیلمنامه و کارگردان: عباس مبشری ◦ فیلمبردار: مهدی زحمت کش ◦ بازیگران: احمد میرزایی، قدرت‌الله محمدباقری، ملکی، شریفی و امینی ◦ ۱۶ میلی‌متری، رنگی ◦ ساخته سپاه پاسداران انقلاب اسلامی زرین‌شهر (اصفهان).

رزمنده‌ای پس از اعزام به جبهه، در یک گشت شناسایی با موتورسیکلت، زیر آتش خمپاره‌های دشمن و بر اثر موج انفجار دو پایش فلج می‌شود و به پشت جبهه منتقل می‌شود در ماه محرم در میان جمع عزاداران بر روی پاهای خود ایستاده و به جبهه بازمی‌گردد.



عاشورا

"عنایت‌الله شفیعی" در نمایی از فیلم "مردی که زیاد می‌دانست"، ساختهٔ یدالله صمدی



خبرهای کوتاه

ه اکیپی که برای تهیه صحنه‌هایی از فیلم "بلمی به‌سوی ساحل" تازه‌ترین محصول حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی به ماهشهر و شادگان سفر کرده بود با پایان فیلمبرداری به تهران بازگشت. کارگردانی فیلم را رسول ملا قلی‌پور و فیلمبرداری آن را رضا رضی بعهده دارند.

ه فیلم "جنجال بزرگ" ساخته سیاوش شاکری که توسط علی صادقی به‌طور تعاونی در شرکت تعاونی جم تهیه می‌شود با پایان فیلمبرداری وارد مرحله تدوین شد. فیلم دارای موضوعی کمدی است.

ه محمدرضا اعلامی که قرار بود فیلم "راپرت" را در بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان خراسان جلوی دوربین ببرد، کارگردانی این فیلم را برای "کارگاه فیلم پویا" آغاز خواهد کرد. هنوز مشخصات و کادر سازنده فیلم معلوم نشده‌اند.

ه با بازگشت اکیپی که برای تهیه صحنه‌های فیلم "بلوغ" ساخته مهدی فخیم‌زاده به شیراز سفر کرده بودند، تدوین این فیلم در شرکت تعاونی فیلمیران توسط "کامران قدکچیان" آغاز شد. بلوغ را جمشید الوندی به طور رنگی فیلمبرداری کرده و مدیر تولید آن جمشید حیدری است.

ه یک نسخه از فیلم "شکار در شب" ساخته شهرام شبیری که توسط "عباس‌ثانی" فیلمبرداری شده، برای اخذ پروانه نمایش به کمیسیون بازبینی وزارت ارشاد اسلامی تسلیم شد. فیلم را "علی امجدی" تهیه کرده است.

ه تدوین فیلم "آوار" توسط ایرج گل افشان در استودیو فیلمکار به‌پایان رسید و به مرحله صدابرداری و امور فنی رسید. سازنده فیلم قصد دارد آن را برای شرکت در سومین جشنواره فیلم فجر آماده کند. "آوار" را سیروس الوند برای سازمان سینمایی شیراز فیلم کارگردانی و فرج حیدری به‌طور رنگی فیلمبرداری کرده است.

ه فیلم "قفس" ساختهٔ خسرو ملکان که توسط رضا بانکی در تهران، اهواز و زاهدان فیلمبرداری شده توسط "عباس گنجوی" تدوین می‌شود. این فیلم با شرکت بهروز به‌نژاد، منصور خاکی، ثریا حکمت، محمود علیزاده، اصغر قزلباش، گرجی، نادره و چنگیز وثوقی ساخته شده است.

ه اکیپ سازنده فیلم "بی‌بی چلچله" ساخته کیومرث پوراحمد با پایان فیلمبرداری در کلاردشت به تهران بازگشت. در این فیلم که مدیریت فیلمبرادری آن را حسین جعفریان به‌عهده داشته و توسط فرهاد صبا فیلمبرداری شده است، داوود رشیدی، آرش علیخانی، سیامک اطلسی، حبیب الهیاری، عباس مختاری و معصومه تقی‌پور بازی کرده‌اند. اسماعیل میرفخرایی مدیریت تولید فیلم را به‌عهده دارد.

صدور پروانهٔ نمایش

فیلم "فرار" ساختهٔ جمشید حیدری که برای صدور پروانه نمایش به‌اداره بازبینی و نظارت وزارت ارشاد اسلامی ارائه شده بود، مورد تائید قرار گرفت و پروانهٔ نمایش آن صادر شد. یک مقام آگاه در ادارهٔ کل نظارت و نمایش وزارت ارشاد اسلامی ضمن اعلام این خبر گفت:

نتیجهٔ نهایی فیلمهای "مدار بسته" ساختهٔ رحمان رضایی، "راه دوم" ساختهٔ حمید رخشانی، "پیراک" ساختهٔ کوپال مشکوه، "آتش در زمستان" ساختهٔ حسن هدایت، و "برگ و باد" ساختهٔ منصور تهرانی هنوز مشخص نیست. فیلم "تفنگ شکسته" ساختهٔ مهدی معدنیان نیز بازبینی و فعلا" مردود اعلام شده است.

بخش آماتور جشنوارهٔ فجر در شیراز برگزار می‌شود

شورای برگزاری سومین جشنوارهٔ فیلم فجر اعلام کرد که بخش آماتور جشنواره (فیلمهای ۸ و ۱۶ میلیمتری) از ۱۶ تا ۲۲ بهمن ماه سال جاری، در شیراز برگزار خواهد شد. این بخش جشنواره توسط انجمن سینمای جوانان ایران و مرکز اسلامی آموزش فیلمسازی وزارت ارشاد اسلامی برپا می‌شود. شورای‌برگزاری اعلام کرد: فیلمسازانی که‌مایل به‌شرکت در جشنواره هستند، فیلمهای خود را باید حداکثر تا تاریخ بیستم دی ماه جاری به‌دفتر جشنواره واقع در تهران، خیابان ولی‌عصر، باغ فردوس، کوی دلبر، شمارهٔ ۱۹ بفرستند.



مهدی فخیم‌زاده، در نمایی از "بلوغ"

جشنوارهٔ وحدت برگزار شد

دومین "جشنوارهٔ فیلم وحدت" به‌مناسبت هفته وحدت طی مراسم ویژه‌ای با پیام "آیت‌الله ملکوتی" نماینده امام و امام جمعه تبریز افتتاح شد.

این جشنواره به‌همت بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان آذربایجان شرقی با همکاری انجمن سینمای جوانان ایران، مرکز تبریز، به‌مدت ۱۰ روز از ۱۵ تا ۲۲ آذر ماه در تبریز برگزار شد. مراسم با حضور گروهی از مقامهای استان، معلولین جنگ تحمیلی، و خانوادهٔ شهدا با قرائت آیاتی از قرآن مجید آغاز شد. سپس سرود جمهوری اسلامی به‌طور زنده اجرا شد. بعد از قرائت پیام آیت‌الله ملکوتی، پوراظهری دبیر جشنواره فیلم وحدت گزارشی به حاضران ارائه داد، سپس مرتضی رضوی نمایندهٔ تبریز در مجلس شورای اسلامی، سخنانی در رابطه با نقش سینما در جامعه ایراد کرد.

بعد از پایان مراسم، دو فیلم کوتاه ۸ و ۱۶ میلیمتری به‌نمایش گذاشته شد. هیئت داوران از میان صاحبنظران انتخاب شده‌اند و فیلمسازان ۱۵ شهر استان آذربایجان شرقی فیلمهایی در این جشنواره شرکت داده‌اند. گزارش این جشنواره را در شمارهٔ آینده می‌خوانید.

«نوری درظلمت» متوقف شد

"ناصر محمدی" که اخیرا کارگردانی فیلم دیگری به‌نام "نوری در ظلمت" را با فیلمبرداری "قدرت‌الله احسانی" به‌پایان رسانده بود برای چاپ کپی‌های این فیلم با بن‌بست مواجه شد و وزارت ارشاد اسلامی اجازه چاپ به این فیلم نداد.

یک مقام آگاه در اداره بازبینی و نظارت وزارت ارشاد اسلامی در این باره به خبرنگار مجله فیلم گفت:

"مسلما هر فیلمی که قبل از شروع فیلمبرداری مقدمات قانونی خود را طی نکند، فیلمنامه‌اش به‌تصویب نرسیده و پروانه ساخت نداشته باشد، هنگام دریافت مجوز چاپ با مشکل مواجه می‌شود و "نوری در ظلمت" هم از این مسئله مستثنی نیست."

عنایت بخشی، مرتضی نیکخواه، مهدی ودادیان و رضا کرم‌رضایی در این فیلم بازی داشتند و پرویز صیادی و محمد میرلوحی آن را تهیه کرده‌اند.

توضیح

در شمارهٔ گذشته، صفحهٔ ۱۰، تاریخ امضای یادداشت "پرویز دوایی"، بر اثر اشتباه چاپی، ۲۰ مهر ۱۳۶۰ شده است که این اشتباه، از سطر نخست یادداشت نیز پیداست. با پوزش از آقای دوایی و خوانندگان عزیز، یادآور می‌شویم که تاریخ درست، ۲۰ مهر ۱۳۶۳ است.

دردههٔ فجر برگزار می‌شود:

سومین جشنوارهٔ فیلم فجر

جشنواره امسال در سه بخش از فیلمهای ایرانی برپا می‌شود.

سومین جشنواره فیلم فجر، به ابتکار ادارهٔ کل تحقیقات و روابط سینمایی وزارت ارشاد اسلامی در دههٔ فجر به‌مدت یازده روز از ۱۲ تا ۲۲ بهمن ماه ۶۳ در تهران برگزار می‌شود. هدف جشنواره عرضه و معرفی فیلمهای با ارزش یک سال فعالیت حرفه‌ای، و ترغیب و تشویق هنرمندان برگزیده اعلام شده است.

برنامهٔ رسمی جشنواره شامل قسمت‌های زیر است:

الف، مسابقه: حداکثر ۲۰ فیلم بلند و ۲۰ فیلم کوتاه برای شرکت در مسابقه پذیرفته خواهد شد. این فیلم‌ها نباید قبل از بهمن ماه ۶۲ نمایش داده شده و یا در بخش مسابقه دوره‌های قبل جشنواره شرکت کرده باشند. درمورد فیلم‌های کوتاه، نمایش آنها بعد از بهمن ۶۳ مانع از انتخابشان برای مسابقه نخواهد بود.

ب، نخستین آثار فیلمسازان: فیلم‌های این بخش، از میان نخستین آثار فیلمسازان ایرانی برگزیده خواهد شد.

ج، سینمای ایران و جشنواره‌های جهانی: این برنامه به معرفی فیلمهایی که پس از انقلاب اسلامی در جشنواره‌های جهانی به‌نمایش درآمد و برخی از آنها به کسب امتیازاتی نائل شده‌اند، اختصاص دارد.

o شورای گزینش

یک شورای گزینش، فیلمهای بخش مسابقه و بخش نخستین آثار فیلمسازان را انتخاب خواهند کرد. تصمیم درباره ترتیب نمایش فیلمها در برنامه‌های مختلف جشنواره و همچنین تاریخ و ساعت نمایش آنها با جشنواره خواهد بود. پس از اعلام برنامهٔ جشنواره، هیچ فیلمی را نمی‌توان از این برنامه خارج کرد.

o هیئت داوران

فیلمهای بلند و کوتاه مسابقه توسط یک هیئت داوری، که اعضای آن را جشنواره تعیین خواهد کرد، مورد قضاوت قرار خواهند گرفت.

هیچ شخصیتی که در تهیه یا توزیع یکی از فیلم‌های بلند یا کوتاه مسابقه سهمی داشته باشد، نمی‌تواند عضو هیئت داوری شود. اعضای هیئت داوران حق ندارند طی جشنواره نظرهای خود را دربارهٔ هیچ یک از فیلم‌های مسابقه با هنرمندان یا نمایندگان رسانه‌های جمعی در میان بگذارند. در قسمتی از مقررات جشنواره آمده است که نماینده‌ای از جشنواره می‌تواند بدون حق رای در بحث‌های هیئت داوران شرکت کند.

o جوایز

هیئت داوران باید جوایز زیر را با ذکر دلیل اهدا کند:

لوح‌های زرین برای بهترین فیلم، بهترین کارگردانی، بهترین فیلمبرداری، بهترین فیلمنامه، بهترین بازیگران نقش اول و دوم مرد و زن، بهترین موسیقی متن، بهترین تدوین، بهترین فیلم کوتاه... بجز جوایز یاد شده، هیئت داوران می‌تواند درصورت لزوم، دو لوح زرین برای فیلم بلند و کوتاه، به‌عنوان جوایز ویژه اهدا کند. هیچ جایزه‌ای نمی‌تواند به‌طور هم‌ارزش بین دو یا چند فیلم تقسیم شود. همچنین هیچ جایزه‌ای نمی‌تواند به‌طور هم‌ارزش بین دو یا چند فیلم تقسیم شود. در ضمن هر استودیو، سازمان، نهاد و شخصی می‌تواند هر تعداد فیلم که مایل باشد به جشنواره ارائه دهد. فیلم‌ها می‌توانند سیاه و سفید یا رنگی، ۱۶ میلی‌متری یا ۳۵ میلی‌متری و به هر مدت طول نمایشی باشند (درمورد فیلم‌های کوتاه، مدت نمایش باید کمتر از ۶۰ دقیقه باشد.) نهادها، سازمانهای دولتی و تهیه کنندگان بخش خصوصی حداکثر تا تاریخ پانزدهم دی ماه ۶۳ فرصت دارند تا نسخهٔ فیلمها را همراه با مواد لازم (خلاصه داستان، آفیش، بروشور، عکس و غیره) به دفتر جشنواره ارائه دهند.

o یک جایزهٔ نقدی

یک مقام آگاه در ستاد برگزاری جشنوارهٔ فجر اعلام داشت علاوه بر اهدای لوح‌های زرین، یک جایزهٔ نقدی نیز به‌شکل اضافه بهای بلیت برای بهترین فیلم شرکت کننده در جشنواره در نظر گرفته شده و احتمال دارد مبلغی نیز از طرف وزارت ارشاد به بهترین فیلم جشنواره اهدا شود.

o تلاش برای شرکت در جشنواره

با اعلام برگزاری سومین جشنواره فیلم فجر، فیلمسازانی که فیلمبرداری فیلمهایشان به‌پایان رسیده یا وارد مراحل فنی شده است، با تلاش زیادی خود را برای شرکت در جشنواره آماده می‌کنند. در حال حاضر دو لابراتوار — مرکز خدمات صنایع فیلم ایران و استودیو فیلمساز — با تحویل مقدار کافی مواد خام که اخیراً به کشور وارد شده، تلاش می‌کنند فیلمها را آمادهٔ نمایش کنند. مهندس بدیع مدیر مرکز خدمات صنایع فیلم ایران در این باره گفت:

"این لابراتوار با تمام توان خود در دو نوبت ۱۲ ساعته مشغول چاپ و آماده کردن فیلمها است، چون از نظر مواد خام برای فیلمهای ۳۵ میلی‌متری، هیچگونه مشکلی نداریم. البته فیلمهای ۱۶ میلی‌متری متاسفانه همچنان با کمبود مواد خام مواجه هستند که امیدواریم بزودی رفع شود."

خبرهای کوتاه

o فیلم "گنج" ساختهٔ "محمدعلی سجادی" با پایان مراحل تدوین که توسط صمد تواضعی در شرکت پخشیران انجام شده، به مرحلهٔ صداگذاری رسید. در این فیلم که توسط علیرضا زرین دست در تهران، شمال و مناطق کویری فیلمبرداری شده، حبیب اسماعیلی، پرویز پورحسینی، علی محزون، فاطمه نقوی، سامی تحصنی، منوچهر افسری، مهدی میامی و رضا عفتی ایفای نقش کرده‌اند. فیلم، داستان جستجوی سه نفر برای یافتن گنجی موهوم است.

o علی طالبی کارگردان سینمایی فیلم "شهر موشها" که در حال حاضر فیلمبرداری از صحنه‌های مختلف آن به‌پایان رسیده، فیلمنامهٔ تازه‌ای به‌نام "پیچ آخر" را به‌عنوان دومین فیلم بلند سینمایی‌اش جلوی دوربین خواهد برد. هنوز عوامل سازنده فیلم مشخص نشده‌اند.

نیمه اول آذرماه ۶۳ عباس مصدق، بازیگر قدیمی سینما، تئاتر و رادیو بر اثر سکته قلبی درگذشت. این خبر را ساعت ۱۰ شب روز شنبه دهم آذرماه، بعد از پخش آرم برنامهٔ قصهٔ شب رادیو، گویندهٔ رادیو اعلام کرد. مصدق ۳۵ سال پیش کارش را به‌عنوان بازیگر تئاتر آغاز کرد و همزمان به بازیگری در سینما پرداخت و جمعاً" در ۵۳ فیلم بازی کرد. آخرین کار او، بازی در نمایشنامهٔ رادیویی "پلکان" نوشتهٔ اکبر رادی بود که در نیمه اول دی از رادیو پخش خواهد شد.

o حسین زندباف، تدوین دومین قسمت از فیلم "میرزا کوچک خان" را با نام "سردارجنگل" به‌پایان رساند. تدوین قسمت اول فیلم توسط روح‌الله امامی انجام شده بود. "سردار جنگل" را امیر قویدل کارگردانی، علی صادقی فیلمبرداری، و هادی مشکوه در سازمان سینمایی فرهنگ فیلم تهیه کرده است.

o موسی افشار، مونتور، فیلمبردار وتکنیسین قدیمی سینمای ایران، مهر ماه امسال در سن ۶۳ سالگی بر اثر ذات‌الریه درگذشت. "کمال الملک" آخرین فیلمی بود که توسط او تدوین شد.

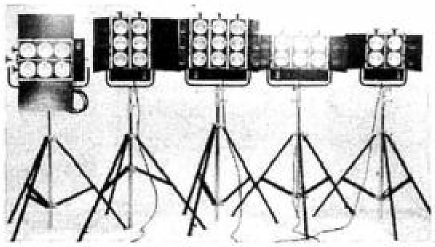
برنامهٔ تعطیل سینماها درطول سال

دستورالعمل کلی تعطیل سینماهای سراسر کشور در ایام سوگواری از سوی اداره کل نظارت وزارت ارشاد اسلامی به شرح زیر اعلام شد:

"در ماه مبارک رمضان: از ساعت ۱۶ روز هیجدهم لغایت ساعت ۲۴ روز بیست و دوم.

در ماه محرم: از ساعت ۱۶ روز ششم الی ۱۶ روز سیزدهم. روزهای اربعین و ۲۸ ماه صفر: از ساعت ۱۶ روز قبل لغایت ۸ صبح روزهای بعد از آن. ضمناً" روزهای وفات و یا شهادت ائمه معصومین و روزهای عزای عمومی که از طرف دولت اعلام می‌شود کلیه سینماها، فقط در همان روز خاص تعطیل است."

ساخت پرژکتورهای نورپردازی



چند جوان علاقمند با ایجاد کارگاهی موفق به تولید پرژکتورهای نورپردازی با قدرتهای ۲۸۰۰ تا ۷۱۰۰ وات شدند. این نورافکن‌ها با اشکال مختلفی طراحی شده و تا کنون تعدادی از آنها توسط بنیاد فارابی، بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان، شرکت پخشیران، و حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی خریداری شده است. بهنام و بهروز ملکزاده، برادرانی که به ایجاد این کارگاه اقدام کرده‌اند می‌گویند: "ما قبلا" در زمینه‌های فنی با فیلمهای ایرانی همکاری می‌کردیم و مشکلات فیلمسازان را در زمینهٔ وسایل نورپردازی می‌دیدیم از همان موقع به فکر افتادیم که این چراغها را خودمان بسازیم، چون جلوی واردات این قبیل کالاها از خارج گرفته می‌شود و شرکت‌های فیلمسازی نیز هزینهٔ سنگینی بابت اجارهٔ آن نخواهند پرداخت. حساب کردیم مبلغی که بابت خرید یکی از این چراغها پرداخته می‌شود، با اجارهٔ یک ماه همین چراغ مساویست. ما سرمایه نداشتیم، قرض کردیم و با بعضی از نهادها و ارگانها تماس گرفتیم و کارمان را در یک چهار دیواری ۹ متری که در دروازه غار داشتیم، به‌اتفاق برادر دیگرمان و یک دانش آموز طرح کاد آغاز کردیم. اولین سری پر ژکتورهای ما با این‌که نه دستگاه تراش داشتیم و نه ریخته‌گری، در ۵ مدل(۶ و ۹ چراغه) با مشکلات زیادی ساخته شد. هر مدل از این پر ژکتور از ۵۰۰ تا ۷۰۰ قطعه کوچک و بزرگ ساخته می‌شود. ۱۱ عدد از این پر ژکتورها را به بنیاد مستضعفان فروختیم که در ساختن فیلم "صف" از آن استفاده کردند. سری دوم ۷۵ عدد است که تعدادی را به بعضی مراکز فیلمسازی فروخته‌ایم. خوشبختانه الان با کمکهایی که از طرف بنیاد فارابی شده، گسترش زیادی در کارمان ایجاد شده و طبق برنامه‌ریزی، پر ژکتورهای ۱۰۰۰ و ۲۰۰۰ واتی را هم که از خارج وارد می‌شود با کیفیت خوبی خواهیم ساخت."

تقاضا از خوانندگان

ماهنامهٔ فیلم، برای تکمیل آرشیو خود، نیاز به عکسها و نشریات سینمایی دارد. از خوانندگان عزیزی که آنها را در اختیار دارند و خود نیازی به آنها احساس نمی‌کنند، خواهشمندیم به نشانی دفتر مجله(صندوق پستی ۵۸۷۵ — ۱۱۳۶۵) ارسال فرمایند. درصورت لزوم و تاکید دارندگان، ماهنامهٔ فیلم هزینهٔ خرید آنها را خواهد پرداخت.

هر هفته، دو تن از نمایندگان مجلس شورای اسلامی، در یک برنامهٔ تماس تلفنی با مردم که از سوی روابط عمومی مجلس ترتیب داده می‌شود شرکت می‌کنند و به پرسشهای تلفنی مردم پاسخ می‌دهند. یکی از برنامه‌های تماس تلفنی ماه گذشته، اختصاص به آقای انزابی رئیس کمیسیون هنر و ارشاد اسلامی مجلس، و خانم بهروزی یکی از اعضای این کمیسیون داشت. خبرنگار ما نیز طی دو تماس کوتاه با نامبردگان، چند سئوال در زمینهٔ سینما مطرح کرده که حاصل این گفتگوی کوتاه را می‌خوانید.

گفتگوی کوتاه با دو تن از نمایندگان مجلس شورای اسلامی

هنوز در زمینهٔ سینما بحث و تصمیم گیری نکرده‌ایم

آقای انزابی

○ لطفا" بفرمایید که آیا کمیسیون هنر و ارشاد اسلامی مجلس در دورهٔ کنونی همان روش کمیسیون دورهٔ گذشته را در زمینهٔ سینما ادامه می‌دهد؟

— عرض شود که ما هنوز مدت زیادی نیست که کارمان را شروع کرده‌ایم و طی این مدت، تنها بحث دربارهٔ لایحهٔ قانون مطبوعات جریان داشت که چندی پیش کلیات آن از تصویب کمیسیون گذشت. کمیسیون گذشته کارهایی در زمینهٔ سینما انجام داده است که ما نیز آنها را، آن‌گونه که شایستهٔ انقلاب اسلامی است پیگیری خواهیم کرد تا انشاءالله به نتایج مطلوبی برسد.

○ آیا کمیسیون فعلی تغییراتی هم در برنامه‌های کمیسیون قبلی داده است؟

— اصل و اساس برنامه‌ها قطعا" همان خواهد بود اما در جزئیات، البته تغییراتی داده خواهد شد. به‌عنوان نمونه، در لایحهٔ قانون مطبوعات نیز تغییراتی دادیم. سه تبصره‌اش را حذف و چند ماده‌اش را عوض کردیم.

○ آیا کمیسیون برنامه‌ای هم جهت ارتباط و تماس با سینماگران برای کسب اطلاعات لازم دارد؟

— البته همهٔ هنرمندان، و از جمله سینماگران، با وزارت ارشاد اسلامی در تماس هستند و وزارت ارشاد نیز با این کمیسیون در ارتباط است. از این طریق، ما اطلاعات لازم را به‌دست می‌آوریم.

○ آیا در دورهٔ جدید مجلس، طرحی از سوی کمیسیون دربارهٔ سینما به مجلس شورای اسلامی ارائه شده است؟

— خیر، هنوز نه.

○ از سوی دست‌اندرکاران سینما چطور؟ طرح و پیشنهادی به کمیسیون داده شده است؟

— نامه‌هایی در این زمینه رسیده است، اما آنچه که بشود نامش را طرح و پیشنهاد گذاشت، خیر.

○ نظر کلی کمیسیون دربارهٔ سینمای کنونی ایران چیست؟

— نظر کلی این است که سینما باید برای مردم آموزنده و مفید باشد و مانند سینمای پیش از انقلاب، مبتذل و مضر و اترویج کنندهٔ فساد و تباهی در میان مردم، بخصوص جوانها نباشد. سینما در شکل صحیحش، ای بسا جنبهٔ موعظه دارد و فیلمساز، می‌تواند حکم یک واعظ را داشته باشد. متاسفانه تا کنون در دورهٔ فعلی مجلس فرصتی برای بحث دربارهٔ سینما نبوده. انشاءالله در فرصت مقتضی، به این مهم نیز خواهیم پرداخت.

خانم بهروزی

○ کمیسیون در دورهٔ کنونی، در زمینه سینما چه کرده است؟

— کمیسیون هنر و ارشاد اسلامی مجلس در دورهٔ کنونی، هنوز در زمینهٔ سینما کاری نکرده است. طرح مطبوعات در این کمیسیون تصویب شده و اخیرا" نیز لایحهٔ حج به کمیسیون آمده است. چنانچه پیشنهاد و انتقاد و نظری در این باره دارید، می‌توانید برای کمیسیون بفرستید.

○ پس کسانی که نظری دارند، به این طریق نیز می‌توانند ارائه دهند...

— بله می‌توانند نظر و پیشنهادشان را برای کمیسیون بفرستند و چنانچه صلاح دیده شود، از پیشنهاددهنده دعوت به‌عمل می‌آید تا در کمیسیون حضور یابد و دربارهٔ ابعاد پیشنهادش توضیح دهد تا مورد استفاده قرار گیرد.

○ آیا تاکنون کسی پیشنهادی داده که به کمیسیون هم دعوت شود؟

— خیر. در این دوره، هنوز کسی پیشنهادی در این زمینه نداده است.

○ نظر شما دربارهٔ سینمای کنونی ایران چیست؟

— بر آن فیلمهایی که من تاکنون دیده‌ام، خوب البته انتقاداتی وارد است و هنوز تا ایده‌آل فاصله دارند. ولی همچنان که گفتم، با پیشنهادهای سازنده می‌شود ایرادها را رفع کرد.

○ شما کدام‌یک از فیلمهای ایرانی را دیده‌اید؟

— متاسفانه من کمتر فرصت سینما رفتن پیدا می‌کنم ولی اگر فیلمی از تلویزیون پخش شده، دیده‌ام. همچنین فیلمهایی را که برای نظارت یا اظهار نظر به مجلس آورده‌اند. الان اسمشان بخاطرم نیست. ولی یکی دو فیلم ایرانی را دیدم که انتقاداتی بر آنها داشتم؛ بخاطر آن‌که هنرپیشه‌های سابق در آنها بازی می‌کردند و اثر بد بر تماشاگر می‌گذاشتند.

○ به هرحال شما به‌عنوان یک عضو کمیسیون که قرار است دربارهٔ سینما تصمیم‌گیری کند، لازم است فیلمها را ببینید. زیرا این هم جزو کارتان است.

— اگر فیلم خاصی مورد نظر باشد و دیدن آن پیشنهاد شود، این امکان‌پذیر است اما اگر قرار باشد همهٔ فیلمها را ببینیم، دیگر به هیچ کاری نمی‌رسیم.

○ نه همهٔ فیلمها، بلکه نمونه‌هایی دستچین شده، برای قرار گرفتن در فضای سینمای فعلی.

— بله، همان‌طوری که گفتم، موردش که در جای خود یادآوری و گزارش شود، انشاءالله حتما خواهیم دید. ■



هشت و نیم شب

گروه فیلم و سریال شبکه اول تلویزیون تهیه فیلم تازه‌ای به‌نام "هشت‌ونیم شب" را که توسط اسماعیل رحیم‌زاده و محمد آفریده نوشته شده، به‌کارگردانی اسماعیل رحیم‌زاده و حمد خیرالدین به‌پایان رسانید. این فیلم داستانی به‌طریقهٔ ۱۶ میلیمتری و مدت آن یک ساعت است. وقایع فیلم به انفجار بمب در خیابان ناصرخسرو در تاریخ نهم مهرماه سال ۶۱ می‌پردازد. این انفجار در ساعت هشت و نیم شب بوقوع پیوست و عده‌ای بر اثر آن شهید و مجروح شدند.

بچهٔ مردم

"بچهٔ مردم" نام فیلمی است که گروه فرهنگ و ادب و هنر شبکه اول براساس یکی از داستانهای جلال آل احمد جلوی دوربین خواهد برد. زمان این فیلم، ۴۰ دقیقه خواهد بود، اما هنوز عوامل سازنده فیلم مشخص نشده‌اند.

اتفاقی دیگر

فیلم داستانی "اتفاقی دیگر" که به‌همت نهضت سوادآموزی استان اصفهان و به‌کارگردانی محمدرضا عابدی تهیه شده احتمالاً" در دی ماه امسال به‌مناسبت هفتهٔ تبلیغات نهضت از شبکهٔ اول تلویزیون پخش خواهد شد.

داستان این فیلم حکایت خانواده‌ای است که پدر با شغل آهنگری پسری از چهار فرزند خود را به مدرسه می‌فرستد و او روزها پس از تعطیلی مدرسه غذای پدر را به مغازه می‌برد و در آنجا کار می‌کند. یک روز مادر خانواده که بیمار است حالش وخیم می‌شود و پسر دوان دوان به سراغ پدر می‌آید تا مادرش را به دکتر برساند، اما پدر در بین راه تصادف می‌کند.

"اتفاقی دیگر" را فضل‌الله مینائیان به‌طور رنگی فیلمبرداری کرده است. این فیلم با همکاری سپاه پاسداران انقلاب اسلامی اصفهان و دانشکدهٔ پزشکی دانشگاه اصفهان تهیه شده است.



برنامه‌های شبکهٔ دوم در زمینهٔ فیلم و سریال



شبکه دوم تلویزیون از کسانی که توانایی کار و برنامه‌ریزی در زمینه تهیه برنامه‌های سرگرم کننده فرهنگی و هنری مانند فیلم و سریال، تئاتر و برنامه‌های کودکان را دارند، خواست با این شبکه همکاری موثر داشته باشند. رضا بهزادیان مدیر شبکه دوم سیمای جمهوری اسلامی ایران ضمن اعلام این خبر گفت که این شبکه در ایام ویژه‌ای از سال مانند دههٔ فجر، عید نوروز و هفتهٔ جنگ، برنامه‌های ویژه و فیلمهای ایرانی یا آثار باارزش خارجی را پخش خواهد کرد.

مدیر شبکهٔ دوم دربارهٔ تولیدات داخلی این شبکه گفت:

"مایل هستیم که تولیدات داخلی شبکه دوم در زمینهٔ سریال ایرانی افزایش یابد و در سال ۶۳ اقدامات بیشتری نسبت به سال ۶۲ در این زمینه انجام شده است. تولید برنامه‌های فرهنگی و هنری مانند آموزش مسائل و کارهای تکنیکی فیلم و سینما و علاقمند کردن طرفداران رشته‌های فرهنگی و هنری به‌طور متنوع ادامه خواهد یافت."

بهزادیان دربارهٔ نحوهٔ همکاری صدا و سیما با وزارت ارشاد اسلامی و مراکز دیگر در زمینهٔ هنرهای نمایشی، سینمایی و دیگر رشته‌های فرهنگی و هنری گفت: "در هفتهٔ جنگ، پنج فیلم سینمایی و دو فیلم اکران نشدهٔ تولید امور سینمایی وزارت ارشاد اسلامی را از تلویزیون پخش کردیم و در رابطه با فعالیتهای فرهنگی و هنری طرحهایی تصویب می‌شود که به‌علت کمبود نیروی انسانی، اجرای آنها به وزارت ارشاد اسلامی ارجاع می‌شود. در حال حاضر نیز چند طرح در این وزارتخانه در دست تهیه و تولید است.

در زمینهٔ برنامه‌های کودکان نیز چند طرح مشترک با بنیاد فارابی داریم که در دههٔ فجر از تلویزیون پخش خواهد شد. برای نمونه "رضا کوچولو" که در سی قسمت ساخته شده است. همکاری دیگر با مرکز اسلامی آموزش فیلمسازی است که تولیدات کوتاه و موفق این مرکز، توسط شبکه دوم خریداری می‌شود و در زمینه کارهای بلند به آنها طرحهایی ارائه خواهد شد."

سخنگوی شورای سرپرستی صدا و سیما اعلام کرد:

برنامه‌های رادیویی نباید از تلویزیون پخش شود

حجت‌الاسلام دعاگو سخنگوی شورای سرپرستی صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران در یک مصاحبه مطبوعاتی و رادیو تلویزیونی، ضوابط نمایش فیلم و سریال خارجی در تلویزیون را اعلام کرد و گفت: "ما در بین صدها و هزارها فیلمی که در خارج تهیه می‌شود، تنها تعداد مشخصی را که ایرادهای کمتری دارند انتخاب می‌کنیم و قسمت‌هایی از آن تعداد انتخابی را نیز حذف می‌کنیم. هم در محتوا و هم در خود فیلم تغییراتی بوجود می‌آوریم و نهایتاً" آنچه عرضه می‌شود، نه فیلم خارجی است و نه چیزی است که طبع مردم ما آنرا بپسندد و باز هم بدون اشکال نیست."

سخنگوی شورای سرپرستی دربارهٔ عدم پخش برنامه‌هایی که با صرف هزینه سنگین تهیه می‌شوند گفت: "برای حل این مشکل تلاش شده که در آغاز برنامه محتوایی ۵ سالهٔ سازمان را تصویب و برای اجرا به قسمتهای اجرایی ابلاغ کنیم. در نتیجه از نقطهٔ آغاز شکل‌گیری برنامه تا لحظهٔ پایانی بتوانیم مرحله به مرحله برنامه‌ها را کنترل کنیم. البته ما نمی‌توانیم ادعا کنیم برنامه‌هایی که از تلویزیون پخش می‌شود کاملاً" ایده‌آل است. توقع و انتظار مردم از تلویزیون این است که مجموعه برنامه‌های آن متناسب با فرهنگ انقلاب و نیازهای ملموس جامعه تهیه و عرضه شود."

همچنین سخنگوی شورای سرپرستی صدا و سیما، پیرامون معیارهای انتخاب و تصویب فیلم خارجی در تلویزیون گفت: "فیلم‌ها از نظر محتوا، مسائل خلاف شرع مقدس اسلام و خلاف اخلاق و عرف جامعه نداشته باشند. فیلم‌ها به‌طور مستقیم و غیرمستقیم قدرتهای بزرگ را تبلیغ نکنند، جوامع مستقل و خارج از زیر نفوذ قدرتها در آنها تحقیر نشوند؛ فیلم‌ها دارای مسائل خرافی جوامع دیگر نباشند؛ مسائل جنایی، پلیسی و کشت و کشتار در آنها نباشد. و علاوه بر محتوا از نظر تکنیک نیز ضعیف و خسته‌کننده نباشند. با توجه به این معیارها در هر کجای دنیا فیلم مناسب باشد، می‌خریم. فیلم‌های چینی و ژاپنی در بین فیلمهای خارجی قابل سانسورترین فیلمها است.

سخنگوی شورای سرپرستی صدا و سیما در پایان این مصاحبه گفت: "ما داریم در تلویزیون کاری را می‌کنیم که در هیچ جای دنیا نمی‌کنند. ما از تلویزیون سخنرانی پخش می‌کنیم. برنامه سخنرانی هرچقدر هم خوب باشد، به رادیو تعلق دارد. و زبان تلویزیون زبان سخن گفتن و پیام دادن با تصویر است. من شخصاً" معتقدم باید برنامه‌های رادیویی از تلویزیون پخش نشود."

یک ماه سینما در تلویزیون
آبان ۶۳

● لحظهٔ تصمیم
Trenutki odlocitve

o نویسندهٔ فیلمنامه و کارگردان: فرانتی سک کاپ o فیلمبردارها: ایوان مارنیچک، زادوتوسار، سرکوپاولووسیک o تدوین: رادوژکا گولیکوا o موسیقی: بویان آدامیچ o بازیگران: استان سور، یولیا استاریچوا، استان پوتوکار o سیاه و سفید، ۳۵ میلی‌متری o محصول سال ۱۹۵۵ یوگسلاوی o تاریخ نمایش از شبکه اول: چهارشنبه ۶۳/۸/۲

در زمان جنگ دوم جهانی، یک گروه محافظ و پلیس، پارتیزانی را برای مداوا و عمل جراحی به یک بیمارستان می‌برند. جراح بعد از تردیدی کوتاه مصمم می‌شود که به نهضت مقاومت و پارتیزانها کمک کند. عمل با موفقیت به‌پایان می‌رسد و همه چیز بنفع پارتیزانها در مسیر حوادث فیلم آغاز و بالاخره به انجام می‌رسد.

انگیزه نمایش فیلم، پیام خدمت به دوست در حد مقدورات و تنفر از دشمن تا حد ممکن، در فیلم است. فیلم قصه‌ای کلیشه‌ای را به‌پیش می‌برد. هیچ نکتهٔ قابل بحثی در روال فیلم وجود ندارد. عیب فیلم از تاکیدهای بسیار زیاد آن است. عدم زمان‌سنجی لازم، فیلم را برای دنبال کردن، ملالت‌بار کرده است. چهره‌ها، اشیاء و صحنه‌ها و... بیش از حد طبیعی و لازم بر روی پرده باقی می‌ماند. نتیجه آنکه فیلم، به‌سختی بینندهٔ تلویزیون را نگه‌می‌دارد.

● فینال جام باشگاههای اروپا

o بازیکنان تیم رم "ایتالیا": تانکردی (دروازه‌بان)، اودی، بونه‌تی، ریگتی، بنی‌تلا، سرزو (کلی)، فالکائو، کنتی، دیبا، تونلی، بارتولومی، گرازیانی، پروزو — مربی: نیلزلین هلم.
o بازیکنان تیم لیورپول "انگلستان": گروبلار (دروازه‌بان)، لارنسن، هانسن، کندی، جانسن (نیکول)، سونس، لی، ولان، راش، دالگلیش (رابینسن) — مربی: جوفاگان o داور: اریک فردریکسن (از سوئد) o نتیجه بازی: ۵ بر ۳ به نفع لیورپول o تاریخ انجام بازی: چهارشنبه ۹ خرداد ۱۳۶۳ o محل بازی: ورزشگاه المپیک رم o تاریخ نمایش از شبکه اول: جمعه ۶۳/۸/۱۸

انگیزه نمایش این مسابقه، روشن است: گویندهٔ تلویزیون توضیح داد که به‌علت نداشتن فیلم مناسب، از نمایش فیلم سینمایی معذورند.

فیلم بین تیم فوتبال "رم" و "لیورپول" بود. فیلمبرداری طبق روشها و شگردهای مسابقات ورزشی بود. بر روی فیلم گفتار گذاشته بودند، تا که رویدادهای بازی را بازگو کند. هماهنگی لازم بین صدا و تصویر وجود نداشت، و گوینده چند لحظه‌ای از فیلم و بازی عقب می‌ماند. بازی در وقت قانونی یک بر یک مساوی شد و در وقت اضافی، این نتیجه تغییری نکرد. در پایان تیم "لیورپول" با ضربات پنالتی بر تیم "رم" پیروز، و قهرمان جام باشگاههای اروپا شد.

توضیح: این دیدار سرنوشت ساز چند ماه قبل برگزار شده بود، و در زمان خود به‌سبب اهمیت این بازی، به‌طور وسیع در مطبوعات ورزشی و رادیو و تلویزیون انعکاس یافته و مورد بحث قرار گرفته بود. گلهای این بازی قبلاً" هم از سیمای جمهوری اسلامی ایران پخش شده بود.



● درسو اوزالا
Dersu Uzala

o کارگردان: آکیرا کوروساوا o نویسندگان فیلمنامه: آکیرا کوروساوا، یوری ناگی‌بین، براساس رمانی نوشتهٔ "ولادیمیر آرسنی‌یف" o مدیران فیلمبرداری: یوری گانتمن، آساکاردوناکایی، فیودور دوبرونااووف o موسیقی متن: ایساک شوارتز o بازیگران: یوری سولومین، ماگزیم مونزوک o ۳۵ میلی‌متری، رنگی o محصول سال ۱۹۷۵، مسفیلم، شوروی o تاریخ نمایش از شبکه اول: جمعه ۶۳/۸/۱۱

در دههٔ اول سالهای ۱۹۰۰، یک افسر ارشد ارتش تزار به‌همراه تعدادی قزاق سیبریایی، چند بار مامور گشت و اکتشاف نقاطی در نزدیکی مرز چین و روسیه می‌شود. در مسیر کار، کاپیتان "درسو" را کشف می‌کند و بمیاری تجربه و مهربانیهای او بر مشکلات عمدتاً" جغرافیایی غلبه می‌کند و ماموریتهای خود را به‌انجام می‌رساند. "درسو اوزالا" هم تنها و سرخورده در بیکران جنگل عمر را به‌پایان می‌رساند.

انگیزه نمایش فیلم روشن است. فیلم برای نمایش از شبکه سراسری دارای امکان بالقوه است و شخصیت شیرین و بدوی و همه پسند "درسو" را در خود دارد.

انگیزه نوشتن درباره فیلم، به حرفی برای گفتن برمی‌گردد. حرفی که شاید متفاوت با روال معمول تلقی‌های رایج باشد. توجه به ملاحظاتی و چند و چون‌هایی، محرک اصلی این یادداشت کوتاه است.

"درسو اوزالا"، فیلم بیست و پنجم "کوروساوا" یی است که در زمان ساخت آن ۶۵ ساله بوده (متولد سال ۱۹۱۰) و طبعاً" خوش ساخت و درست است اما موفق نیست. عدم توفیق فیلم مطلقاً" ارتباطی به فروش گیشه خوشامد تماشاگر و چاپ کتاب آن ندارد. ناموفقی فیلم به چند و چون‌هایی برمی‌گردد.

فیلم براساس رمانی نوشتهٔ نویسنده‌ای روسی به‌نام "ولادیمیر آرسنی‌یف" (شخصیت اصلی فیلم) ساخته شده است. وفاداری بیش از حد و غیرطبیعی کوروساوا به متن کتاب که دستمایه فیلمنامه شده است، اولین ایراد به فیلم است.

دلبستگی کوروساوا به روسیه (زمان وقوع قصه، دهه اول ۱۹۰۰) و شوروی (زمان ساختن فیلم، ۱۹۷۵) محرک بسیار نیرومندی برای او بوده است تا که فیلم جان بگیرد. کوروساوا به فرهنگ و... شوروی همواره بسیار علاقمند بوده است تا آنجا که فیلم محصول مشترک ژاپن و شوروی است. انتقال دلبستگی از گذار پیچ و خمهای گوناگون فکری و فرهنگی و رسیدن به مرز شیفتگی و شیدایی، فرصت و امکان بیشتر و بیشتر در نغلتیدن را از کوروساوا گرفته است. دومین ایراد به فیلم، از فاصله نگرفتن معقول کوروساوا با مصالح کارش به‌وجود آمده است.

تکاپوی آدمی در گروه کاپیتان و ابواب جمعی‌اش از یکسو و "درسو" از سوی دیگر متجلی شده است. تکاپو برای زنده ماندن در سخت‌ترین شرایط جوی و جغرافیایی. و نتیجه، معنایی است که در پشت این تلاشها جریان می‌یابد. کوروساوا در کار اول خود، "افسانهٔ جودو"، عضله و فیزیک آدمی را به‌کار می‌گیرد تا معنی و عرفان و... را در وراء آنها جستجو کند. او موفق می‌شود تا بعدتر معنی را در قالب تعهد و مسئولیت‌های اجتماعی بیابد. در این راه به‌پیش می‌رود و موفقیت (زیستن، ۱۹۵۲) و ناموفقیت‌هایی (سگ ولگرد، ۱۹۴۹) را از آن خود می‌کند.

حال، این فیلم بعد از گذشت تمامی این سالها دوباره در آغاز راه "افسانهٔ جودو" است. فیلم بر سر محک زدن و جستجوی "معنی" است. آیا کوروساوا با این فیلم راههای پیموده را بازنگری می‌کند و یا در کل به بن‌بست رسیده است؟ با توجه به بازنگری، فیلم آنقدر در جنگل و شب و سرما و تاریکی و خطر می‌ماند تا که فرصت نمی‌کند از پوسته بدر آید و توفیق سنجش را به تماشاگر واگذارد. و بدین طریق، سومین ایراد را به فیلم وارد می‌کند.

با توجه به صحنهٔ تدفین "درسو"، بن‌بست احتمالی نمایان می‌شود. صحنه آن‌قدر خوب کار شده تا که از طریق سرما و گورکن‌ها و مامور محلی و لجاجت زمین در باز نکردن جا برای "درسو"، تلخی و اندوهباری را به تماشاگر منتقل کند. وجود تنها این صحنه کافی نیست تا از مصرف لغات احتمالی و شاید و... خلاص شویم. ناگزیر شدن در به‌کار بردن این‌گونه

لغات، چهارمین ایراد فیلم است. چرا که فیلم برای بازگو کردن این تلخی و بن‌بست، کم می‌آورد.

اما "کوروساوا" به هرحال زنده است. فیلم "کاگه موشا"ی او هنوز در ایران به‌نمایش عمومی درنیامده و در تدارک تهیهٔ فیلم "ران" است. قضاوت بیشتر را به آینده وامی‌گذاریم و درماندگی خود را درمورد کل "کوروساوا" در مقطع این فیلم اعلام می‌داریم. **پروین زاهد**



ماجراهای دلتای دانوب

Aventurile Lui Babusea

○ کارگردان: گئورگی ناگی ○ نویسندگان فیلمنامه: گتادوینا تارناوچی، پترلوسکالف ــ براساس رمانی نوشته: اوسترووول لوپیلور، پتر لوسکالف ○ مدیر فیلمبرداری: دان پلاتن ○ موسیقی: دمیتریو کاپویانو ○ تدوین: یوجینیا ناگی ○ بازیگران: هوریا زوگراوسکو، گابریل ناکو، آنلیزدان، آمزاپلئا، لازار رابی ○ ۳۵ میلی‌متری، رنگی ○ محصول: رومانی، ۷۲/۳۰ دقیقه ○ تاریخ نمایش از شبکه اول: چهارشنبه ۶۳/۸/۱۶

پسربچه‌ای بنام "بابوشکا"، که سکان‌دار کرجی است، واقعه‌ای را که خود و دوستش "تارن" شاهد بوده‌اند و در آن شرکت داشته‌اند، بازگو می‌کند: حامل چمدانی، محتوی مواد مخدر، به‌قتل می‌رسد. کاپیتان "بلاد" سرگرم تحقیق در این مورد می‌شود. افرادی چند درصدد دستیابی به این چمدان هستند، که موجب برخوردهایی بین آنان می‌شود. مغز متفکری بنام "کرم دریایی"، توسط افرادش بیش از همه در تکاپوی به‌دست آوردن این محموله است. در پایان، "بابوشکا" و "تارن" از این کشمکش جان سالم بدر می‌برند. مشخص می‌شود که "کرم دریایی" یکی از معتمدان منطقه بنام "پانائید" است، و بدام کاپیتان "بلاد" می‌افتد.

خط اصلی فیلم، بر مبنای حادثه به‌شیوه‌ای سرگرم کننده بنا شده، بدون هیچ‌گونه علت و مورد اصولی در تکوین این حوادث، و تنها اتفاق و شانس زمینه‌ساز وقوع رخدادهاست.

هدف نهایی کارگردان، ایجاد رابطه با گروه سنی‌ای از بینندگان است که "بابوشکا" و "تارن"، نمایندگانش هستند، ولی به‌دلیل کهنگی مضمون، و عدم تازگی در نحوهٔ بیان، نه‌تنها با این گروه، بلکه با دیگر گروه‌های سنی نیز، ارتباط برقرار نمی‌شود. تم فیلم، جدال نیکی و بدیست، که در اینجا نمایندگان نیکی، "بابوشکا" و "تارن"، با تمام کم‌سنی و ضعف، طبق معمول بر جبههٔ شر پیروز می‌شوند. می‌بینیم که خطوط و دستمایهٔ بیشتر فیلمهای "والت دیسنی" و کارتون‌ها و...، به‌شکلی دیگر و به شیوه‌ای قراردادی، در این فیلم نمود یافته‌اند. تا جارزنندهٔ همان پیام کلیشه شده باشند، که خوب البته، سعی شده، سرگرم کردن بیننده نیز فراموش نشود. **جواد طوسی**

آفتاب

○ ۳۵ میلیمتری، سیاه و سفید، ۱۱۳ دقیقه محصول چین ○ تاریخ نمایش از شبکه اول: جمعه ۶۳/۸/۲۵

یک فیلم جنگی محصول چین. این جمله پنج کلمه‌ای به‌راحتی تکلیف فیلم را برای بیننده‌ای که حتی فیلم را ندیده است، نیز روشن می‌سازد. بنابراین احتیاج به نقل داستان فیلم هم نیست، زیرا موضوع روشن است که جنگ بر سر تصرف قلعه‌ای است و یا شهری و یا فرار از شهری که در محاصرهٔ نیروهای دشمن است.

قالب فیلم، همان شکل قراردادی فیلم‌های جنگی چینی را دارد. که حتی به‌نسبت قراردادهای مرسوم و کهنهٔ نازل‌ترین فیلم‌های جنگی غیرچینی نیز سطح فروتری دارد. شخصیت‌هایی بشدت ساختگی که خوب خوب و یا بد بد هستند. و درگیر ماجراهایی قهرمانانه بر زمینه‌ای پر شده با وفور سیاهی لشگر، که در انتها طبق انتظار خوب‌ها پیروز هستند (و نه "می‌شوند"). بدون آن‌که فراز و نشیب‌های موجود در این مسیر، چیزی از دگرگونی روحی آدم‌ها، فرضا"، و یا واقعیت‌هایی از سیر تاریخی حادثه به بیننده اثر بدهد. بخصوص آن‌که مجهول نگاهداشتن طرفین نبرد در نسخه تلویزیونی فیلم، مانع می‌شود که حتی آگاهی‌های تاریخی بسیار دست پایینی به کسی که نزدیک به دو ساعت از وقتش را هدر داده‌است، برسد.

لابراکا

○ کارگردان: لئونه کلیمووسکی ○ نویسندهٔ فیلمنامه: مانوئل موروتی ○ مدیر فیلمبرداری: مانوئل مرینو ○ موسیقی: آلفونسوسن تیس تبان ○ تدوین: رناتا مرینو ○ تهیه کننده: ادواردو مانزانو ○ بازیگران: آلوارو دلونا، ماریزا دلزا، ویکتوریا آبریل، لولا هررا، ادواردو فاژاردو ○ ۱۶ میلی‌متری، رنگی، ۷ قسمت ○ محصول تلویزیون اسپانیا

"باتیسته" کشاورز اسپانیایی، بعد از سال‌ها به‌اتفاق خانواده‌اش به محل زندگی قدیمی‌اش بازمی‌گردد و قصد ماندن دارد. قبلا" این خانواده بر اثر فشار ارباب منطقه، مجبور به مهاجرت شده بود. با ورود آن‌ها به مزرعه و خانهٔ قدیمی‌شان، جبهه‌گیری ارباب و عوامل دست‌نشانده‌اش، تحت رهبری مردی به‌نام "پی‌منتو" شروع می‌شود. اما باتیسته و خانواده‌اش در برابر فشار و ناراحتی‌ها، و حتی مضروب شدن دختر و مرگ کوچکترین فرزند خانواده، تاب می‌آورند و به‌زندگی و کار ادامه می‌دهند.

"لابراکا"، مجموعه‌ای است که ظاهرا" در جهت کاربردی‌اش (منظور کاربرد اصلی نمایش مجموعه‌ها در تلویزیون است، یعنی سرگرمی برای تمام اعضای خانواده به‌عنوان نقطه نظر اصلی) باید موفق باشد. و این موفقیت را هم مدیون قالبی باید باشد که برای ارائهٔ موضوع مورد نظرش انتخاب کرده: تجلی و ستایش مبارزه و مقاومت

اما گفتیم ظاهرا"، زیرا مجموعه در شکل فعلی‌اش، بیننده را ناکام باقی می‌گذارد. اگر این پایان تحمیلی را بر این مجموعه بپذیریم، درحالی‌که می‌شود حدس زد که با مرگ پی‌منتو اهالی متلون‌المزاج ده، بر باتیسته و خانواده‌اش خواهند شورید (قسمت هفتم مجموعه با نمایش نگاه‌های خصمانه اهالی و واهمهٔ باتیسته و پسرش از این نگاه‌ها نیز این انتظار را طبیعی جلوه می‌دهد)، در هر دو صورت این مجموعه جوابی را که بیننده در انتظار آن است به او نمی‌دهد. خانواده‌هایی که هر یک از اعضای آن سرنوشت یکی از اعضای خانوادهٔ باتیسته را به فراخور حال و سن خود دنبال کرده‌اند، منتظرند که در پایان با پیروزی اعضای این خانوادهٔ سرسخت در مبارزه با عوامل مهاجم روبرو شوند. درحالی‌که شکست مطلق این خانواده در برابر ارباب و عواملش نمی‌تواند پایان مناسبی برای یک مجموعه تلویزیونی از این دست باشد.

اما در برخورد با این مجموعه، اگر با دیدگاه و مبنایی دیگر حرکت کنیم، و نگاه خود را به جنبه‌های دیگر اثر معطوف سازیم، فیلم در این جنبه‌ها اصلا" موفق نیست. شخصیت‌پردازی به‌عنوان مهم‌ترین جزء اثر، بی‌اندازه ضعیف است. خباثت و دشمنی پی‌منتو با باتیسته بسیار قراردادی و درنتیجه نپذیرفتنی است. در ۷ قسمت نمایش داده شده، صحنه‌ای که مناسبات پی‌منتو با ارباب را توجیه کند، وجود ندارد. و دید و پرداخت کارگردان ضعیف‌تر از آن است که بتواند برای توجیه رابطهٔ خصمانهٔ این دو، خصلت‌های شخصیتی پی‌منتو را محمل قرار دهد. پی‌منتو بدون هیچ دلیل، آدم بد ماجرا است و کینه‌جویی او بدون دلیل متوجه باتیسته و خانواده‌اش شده است. خباثت اطرافیان او نیز بچگانه و ابتدایی است (پرتاب سنگ به باتیسته در قسمت ششم).

جالبترین عوامل انسانی فیلم، مردم روستا هستند، که بی‌جهت با باتیسته دشمن‌اند. بعد از مرگ پاسکواله، ظاهرا" نفرت اهالی فروکش می‌کند، و این روح کینه‌جویی با زخمی شدن پی‌منتو دوباره زنده می‌شود.

وجود این نقاط ضعف در ساختمان فیلمنامه و پرداخت فیلمساز باعث می‌شود که اثر فاقد گرمی و جذابیتی باشد که یک چنین مضمونی اقتضا می‌کرده. از همین‌جاست که رابطه‌های مهم‌تری مثل رابطهٔ باتیسته با پسر بزرگش (در سطح انتقال مسئولیت به پسر بزرگ و ساختن او برای مبارزه با مشکلات)، رابطهٔ باتیسته با نامزد دخترش و یا معلم و یا آن چوپان پیر، بدون استفادهٔ درست، و در حکم اجزاء پیش برندهٔ داستان اصلی باقی می‌مانند.

احمد امینی ●

یادداشتهای «علی اصغر عسگریان»، کارگردان فیلم «صف» از تجربه‌های فیلمبرداری صحنه‌هایی در ترکیه

سکانس ۴۵: ترکیه ...



ذوالریاستین، عسگریان، و مجیدی، پشت دوربین

گروهی که برای فیلمبرداری صحنه‌هایی از فیلم "صف" — محصول بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان — در مهر ماه سال جاری به ترکیه رفته بودند، از سفر بازگشتند. به خواست ما، علی‌اصغر عسگریان — نویسنده فیلمنامه و کارگردان صف — یادداشتهایی از این سفر را برای ماهنامهٔ فیلم نوشته که حاوی نکاتی خواندنی از رویدادهای پشت صحنهٔ فیلم، و نگاهی گذرا به موقعیت کنونی سینمای ترکیه است.

... پس از ساعت‌ها دوندگی حالا که کنار پنجره هواپیما نشسته‌ام و به اوج گرفتن آن نگاه می‌کنم احساس می‌کنم می‌توان لحظاتی را آسود، اما خستگی دردناکی تنم را می‌فشرد. احساس می‌کنم که این خستگی نه از ساعت‌ها که از روزها و ماه‌ها کار بی‌وقفه و طاقت‌فرساست. به‌یاد می‌آورم چگونه و تحت چه شرایط دشواری، فیلمی را شروع کردیم و در تمامی مراحل ساخت این فیلم، هیچ چیز آسان و طبیعی نبود و همه چیز سخت و پی‌گیر به‌دست آمد نمی‌دانم چرا ساخت هر فیلمی که قرار است اندکی در آن تامل باشد، خود فاجعه و تراژدی غم‌انگیزی است که هرگز دیده نمی‌شود. اما گذشت و پایمردی همکاران موجب سفری می‌شود تا در آن مهمترین صحنه‌های فیلم را بگیریم — صحنه‌هایی که جوهره و مفاهیم اصلی فیلم در آن نهفته است. در طی این صحنه که باید در خارج از کشور فیلمبرداری می‌شد "عظیم" — قهرمان فیلم — که قهرمان تیم ملی کشتی است، در جریان مسابقه‌ای جهانی که در ترکیه برگزار می‌شود، تصمیماتی می‌گیرد که مشخص کننده نتایج و مضامین کلی فیلم است و قطعاً" این صحنه مهم و تعیین کننده می‌بایست در حال و هوای کشوری کشتی‌خیز مانند ترکیه و در برگزاری یک مسابقه مهم کشتی فیلمبرداری شود، مگر آنکه امکانات چنین صحنه‌ای چه در دکور و چه با تروکاژهای خاص در ایران به‌وجود می‌آمد که در شرایط فعلی سینما مطلقا" میسر نیست و اگر می‌بود، بی‌تردید مخارج سنگین آن حتی از چند سفر پرهزینه نیز بالاتر می‌رفت. پس باید می‌رفتیم، و رفتیم. درحالی که بعضی از عوامل مهم تولیدی و فنی را بدلیل بودجه‌ای اندک نمی‌توانستیم به‌همراه داشته باشیم و قرار شد وظایف آنان میان افراد باقیمانده تقسیم شود — حتی باربری وسایل و سپردن چند مسئولیت مهم به یک نفر، درحالی که می‌دانستیم همین چندگانگی وظایف می‌تواند مشکلاتی را موجب شود که کار را از آنچه بود مشکل‌تر و فشرده‌تر بکند. آخرین صحنه‌های فیلم "صف"، براساس طرحی که از قبل تعیین شده، قرار است در آنکارا و همزمان با برگزاری مسابقات جهانی کشتی جام "یاشاردوغو" فیلمبرداری شود. مقامهای تربیت بدنی ایران پذیرفتند که همکاری‌های لازم را به‌نحوی انجام دهند که ما بتوانیم فیلمبرداری یک موضوع داستانی را حین برگزاری مسابقه‌ای رسمی و جهانی انجام دهیم.

آقای عظیمی داور بین‌المللی و نماینده فدراسیون کشتی ایران — که زحماتش به یاد ماندنی است — به‌عنوان مشاور ورزشی و ترتیب دهنده صحنه‌های مورد نظر، مجدانه قول می‌دهد که در آنکارا امکانات موجود را در اختیار ما بگذارد. روز چهارشنبه ۲۵ مهرماه ۶۳، گروه فیلمبرداری شامل شش بازیگر، فیلمبردار و عوامل فنی و تولیدی دیگر به‌اتفاق اعضای تیم ملی کشتی جوانان ایران که در این جام شرکت می‌کرد، تهران را به مقصد آنکارا ترک کرد.

ساعتی پس از پرواز و در آسمان ترکیه باید چند نمای باز و درشت از "حسین ایری — بازیگر نقش عظیم قهرمان سابق ۴۸ کیلوگرم تیم ملی کشتی فرنگی ایران — کنار پنجره هواپیما داشته باشیم — قبلا" با سرمهماندار، خدمه و مسافران هواپیما به‌توافق رسیده‌ایم که با ما همکاری کنند. گفتگویی کوتاه با هادی ذوالریاستین دستیار، و فرخ مجیدی مدیر فیلمبرداری به‌عمل آمده و تصمیمات نهائی را می‌گیریم. با پایان تمرین ایری، شکری گریمور فیلم — گریم او را تمام می‌کند و دوربین آماده فیلمبرداری می‌شود. ولی هنوز نور داخل دلخواه نیست. با اوج گرفتن هواپیما و رهایی از میان توده ابرهای سنگین و تیره، کلید زده می‌شود. همکاری مسافران به‌عنوان چهره‌های پس زمینه، عالیست. به این دلیل در مدت کوتاهی فیلمبرداری اولین نماها تمام می‌شود. همگی راضی هستیم. پس از تعویض هواپیما در فرودگاه استانبول، راهی آنکارا می‌شویم. در فرودگاه آنکارا، داوود ملاپور مدیر تولید فیلم در انتظار ماست — او که زودتر به ترکیه آمده است، در راه فرودگاه به هتل محل اقامت شرایط نه‌چندان مساعد آنکارا را توضیح می‌دهد. از شانزده تیم دعوت شده، فقط پنج تیم به آنکارا آمده‌اند. گویا جام را جدی نگرفته‌اند و این مسئله می‌تواند اثر سوئی بر کار ما بگذارد زیرا براساس فیلمنامه، شکوه و ازدحام یک مسابقه جهانی مورد نظر است و بی‌تردید استقبال تماشاگران نیز می‌تواند به‌همین نسبت حقیر و محدود باشد. شب سرد آنکارا و مه غلیظ و انبوهی که شهر را کاملا" پوشانده، همراهان را به سرفه می‌اندازد. درمی‌یابیم مه سنگینی که حتی نور زرد چراغ خیابان‌ها قادر به نفوذ در آن نیست، حاصل سوخت زغال‌سنگ در خانه‌هاست. به‌این دلیل شب اول ذوالریاستین، ملاپور و گلبابائی — بازیگر فیلم — از درد شدید سینه بستری می‌شوند. صبح روز بعد به محل فیلمبرداری در سالن کشتی آنکارا می‌رویم. سالن بزرگ و زیباست، اما فاقد امکانات نوری. مسئول سالن در جلسه طولانی که داریم، بی‌اعتناء به نیاز ما، اجازهٔ استفاده از پرژکتور در سالن را نمی‌دهد و معتقد است نور شدید از کیفیت مسابقات می‌کاهد و موجب شکست کشتی‌گیران می‌شود. او اصلا" ما را یک گروه خبری می‌داند که با یک باتری فلاش می‌توان کار را راه انداخت. توضیحات ما ثمری ندارد. یکدندگی و لجاجت او و تلاش محتاطانه ما وادارمان می‌کند دکوپاژ را تغییر دهیم و حتی‌الامکان از نماهای عمومی صرفنظر کنیم زیرا ساختن فیلم داستانی در ترکیه تابع قوانینی است دست و پاگیر، که ما را



نمایی از "صف" : "عظیم" ، اعلامیه‌ها را به دریا می‌سپارد

کشتی گیر ترک که کشتی نمایشی را نمی‌پذیرفت، دوبار بازیگر اول فیلم را بلند کرد و به تشک کوبید!

از هرگونه سماجتی بازمی‌داشت. بعدازظهر همان روز با رژه تیم‌ها مسابقات افتتاح می‌شود. نیمی از تماشاگران محدود سالن را نظامیان تشکیل می‌دهند که خشک و رسمی بر سکوها نشسته‌اند. طبق توافق قبلی با سرپرست تیم اعزامی ایران، دو بازیگر فیلم ــ حسین ایری به‌عنوان کشتی‌گیر و اسماعیل پوررضا به‌عنوان کمک‌مربی ــ در لباس رسمی همراه تیم ایران هماهنگ با مارش پرطنین ارکستر نظامیان وارد سالن می‌شوند. تنها وسیله نوری ما که یک "ژوپیتر" است، روشن می‌شود و دوربین کادرش را از روی مدخل ورودی سالن باز می‌کند. من و ذوالریاستین، مسیر رژه کشتی‌گیران را به مجیدی یادآور می‌شویم و چون این مراسم تمرین قبلی ندارد، مجیدی مجبور است با دقت زیاد، بازیگران فیلم را بیابد و کاملا" در کادر داشته باشد. در ادامه مراسم، رقص سنتی زیبایی اجرا می‌شود. که با این‌که اصرار در این است که از رقص فیلمبرداری شود، اما به‌دلیل کمبود شدید نگاتیو و این‌که این رقص در فیلمنامه پیش بینی نشده بود، ناگزیریم از آن چشم بپوشیم. ملاپور متعهد می‌شود کمبود نگاتیو را به هر نحوی جبران کند و ما با خیال آسوده قسمتی از مراسم را تصویربرداری می‌کنیم. گرچه به‌دلیل داشتن یک دوربین، مجیدی مجبور است دوربین سردست به هر سوی سالن بدود تا زوایای مناسب را پیدا کند.

صحنه‌ٔ بعدی، کشتی نمایشی ایری و یک حریف خارجی است. فرق نمی‌کند از چه کشوری باشد. عظیمی، قهرمان صاحب‌نامی را از ترکیه آماده می‌کند که پس از مسابقات در سالن بماند تا این صحنه فیلمبرداری شود. شب اول، کشتی‌گیران ایران به‌دلیل چند پیروزی پیاپی در روحیه کشتی‌گیران ترک حساسیت زیادی را برمی‌انگیزند. به این دلیل حریف ترک به هیچ عنوان نمی‌پذیرد که کشتی او و ایری نمایشی باشد، و بخشی از یک فیلم داستانی. با شروع فیلمبرداری، ناگهان کشتی‌گیر ترک با فنی زیبا، ایری را از جا می‌کند و به تشک می‌کوبد. ایری از حال می‌رود و فیلمبرداری قطع می‌شود. عظیمی دستپاچه می‌شود و مجددا" به کشتی‌گیر ترک توضیح می‌دهد که ایری بازیگر است و نه کشتی‌گیر؛ و برد و باخت در این مسابقه مطرح نیست. فقط کافی است چند فن و امتیاز رد و بدل شود. حریف ترک، سخنان عظیمی را باور نمی‌کند و معتقد است به هر دلیل امتیاز دادن به یک ایرانی موجب تحقیر تیم ترکیه می‌شود. سرانجام او با حالتی مردد و چهره‌ای که حاکی از شک فراوان است، دوباره روبروی ایری قرار می‌گیرد، مشروط بر آن‌که در پایان مسابقه، دست او به‌عنوان حریف پیروز بالا رود.

برداشت دوم با یورش کشتی‌گیر ترک آغاز می‌شود و با حرکتی سریع، ایری را به سینه می‌کشد و با فن سالتو او را به تشک می‌کوبد. نمی‌دانم اگر بازیگر ما قبلا" تمرینات کشتی نداشت نتیجه این سالتو چه می‌شد. فیلمبرداری مجددا" قطع می‌شود. من و عظیمی با عصبانیت به جوان ترک یورش می‌بریم و برای چندمین بار تاکید می‌کنیم که منظور از این کشتی رد و بدل کردن چند فن است و هیچ هدف خاصی در پشت این تصویر نیست. کشتی‌گیر ترک هیجان‌زده و مغرور به‌دور خود می‌چرخد و به ایری مضروب که هم مجبور است نقش یک قهرمان جهان را بازی کند و هم از قهرمان ترک وحشت دارد، می‌نگرد. گویی انتقام همه چیز را می‌خواهد از ایری بگیرد. برداشت سوم در حالی شروع می‌شود که همه دلواپس ایری هستیم. خوشبختانه این بار مطمئن شدیم حرفهایمان در باور کشتی‌گیر ترک گنجیده است.

صحنه‌ٔ بعدی، کشتی نمایشی شاهمرادخانی ــ بازیگر دیگر فیلم ــ با یک کشتی‌گیر سیاه از عربستان است. نتیجه‌ٔ برداشت اول، ضربدیدگی قفسه‌ٔ سینه شاهمرادخانی است و در برداشت دوم مجبور می‌شویم پزشک را خبر کنیم. گویی کشتی‌گیر عرب هم، زبان ما را چون همتای ترکش درنیافته است. سرانجام، شب اول فیلمبرداری با دو بازیگر مصدوم و چند نمای رضایت‌بخش پایان می‌یابد.

در هتل محل اقامت، وقتی کشتی‌گیران تیم ملی از رویدادهای فیلمبرداری آگاه می‌شوند، درحالی که از شدت خنده به‌خود می‌پیچند قول می‌دهند تلافی کنند. فردا هر دو کشتی‌گیر ترک و عرب مغلوب کشتی‌گیران ما می‌شوند. روز دوم فیلمبرداری، دوربین صحنه‌ای را ثبت می‌کند که پوررضا به‌عنوان کمک مربی کنار تشک کشتی نشسته و در حین مسابقه، کشتی‌گیر ایران (عظیم) را راهنمائی می‌کند. به‌دلیل زمینه‌ٔ پشت و اهمیت نما و نزدیک شدن به واقعیت، علاقمندیم این صحنه را در حین مسابقه‌ای رسمی تصویربرداری کنیم. با سرپرست تیم ایران به‌توافق می‌رسیم که پوررضا فقط لحظاتی به‌جای مربی اصلی کنار تشک بنشیند و بدون صدا لب بزند و هیجان لازم یک مربی را القاء کند. با شروع مسابقه‌ٔ رسمی، فیلمبرداری آغاز می‌شود و پوررضا بازی‌اش را آغاز می‌کند. مسابقه افت و خیزی ندارد، اما پوررضا که دوربین متوجه اوست، با حرکات دست و فریادهای بدون صدا به‌قدری بالا و پایین می‌پرد که داور وسط را متوجه خود می‌کند. داور که نمی‌داند علت هیجان پوررضا درحالی که اتفاقی بر روی تشک نمی‌افتد چیست، لحظاتی متعجب و خیره برجای می‌ماند. بلاتکلیف است که آیا به پوررضا اخطار دهد و او را از کنار تشک براند یا نه. زیرا دهان پوررضا به‌سرعت باز و بسته می‌شد اما صدائی بیرون نمی‌آمد. داور، با بهت و تردید، بدون دادن اخطار به مسابقه ادامه می‌دهد.

صحنه گرفته می‌شود، درحالی‌که ما از حالت متعجب داور که نمی‌داند موضوع چیست، به‌خنده افتاده‌ایم. فیلمبرداری در روز سوم با گرفتن چند صحنه مهم دیگر در سالن و چند نمای خارجی از شهر آنکارا موقتا" پایان می‌یابد و به‌منظور ادامه‌ٔ کار، از تیم ملی کشتی ایران جدا می‌شویم و به استانبول می‌رویم.

● شهر زیبا اما شلوغ و درهم ریخته‌ٔ استانبول که تحت کنترل شدید نظامیان است، ما را کمی گیج می‌کند زیرا بافت نیمه‌سنتی و شکیل شهر که امکانات و زوایای فراوانی را از نظر تصویری در اختیار فیلمساز می‌گذارد، انتخاب مکان را مشکل می‌کند. تصور می‌کنم بعد از شهرهای ایتالیا، استانبول به‌دلیل قابلیت‌های تصویری فراوان، مناسب‌ترین شهر برای فیلمسازی است. اما سینمای ترکیه به‌شدت از فقر تکنیک و محتوا رنج می‌برد. خوشبختانه با یافتن یکی از بازیگران و دوبلورهای قدیمی ایران که مدتی است در استانبول اقامت دارد، توانستیم بیشتر به عمق ابتذال سینمای ترکیه پی ببریم. ویژگی تمامی فیلمهای به اکران آمده ترکی، چه در سینما و چه در تلویزیون، سکس افراطی و خشونت بی‌دلیل بود. و این‌گونه فیلمها حتی در سالن‌های قدیمی و فاقد امکانات اولیه سینماهای ترکیه، انبوه مشتاقان را به سینما



حسین ایری و اسماعیل پوررضا در نمایی از فیلم

هنگام مرگ «یلماز گونی»، خبر زایمان «ترکان شورای» مهمترین خبر روز ترکیه بود!

می‌کشید. جالب است که در این بازار نازل، با فیلم خوبی از سرجولئونه روبرو می‌شویم که در آنجا با نام "آن روزها ـ آمریکا" به‌نمایش درآمد. این فیلم برخلاف آمریکا، به‌طور کامل در ترکیه نمایش داده شد، اما برای تماشاگران، مقبولیت فیلمهای متداول ترکیه را نداشت. حتی در معتبرترین کتابفروشی‌های شهر، اثری از کتابها و مجله‌ها و یا روزنامه‌های سینمایی ـ و به‌طور اعم هنری ـ نیست و اگر هست آنقدر ناچیز و ناشناخته است که گروه فیلمبرداری ما نتوانست پیدا کند. از طرفی روزنامه پرفروشی مانند "TAN" و بسیاری از روزنامه‌های پرفروش بامدادی دیگر، به‌دلیل خبری پیش پا افتاده مانند وضع حمل خانم "ترکان شورای" ـ بازیگر و خواننده معروف ترکیه ـ نایاب می‌شود و اخبار سیاسی و غیرسیاسی روز تحت‌الشعاع این خبر قرار می‌گیرد، و مردم، بخصوص نسل جوان، از خبر "مسرت‌بخش" زایمان و سلامتی خانم شورای به یکدیگر تبریک می‌گویند. اکثرا" سراغ جهانگیر غفاری را ـ بازیگر دست سوم فیلمهای فارسی را که زمانی نه‌چندان دور، از بازیگران اول و پرطرفدار و گران ترکیه بود ـ از ما می‌گرفتند و بدلیل چنین بازیگری از ایران به ما تبریک می‌گفتند! البته وی پس از بدست آوردن سرمایه‌ای هنگفت راهی آمریکا شد.

خلاصه وضع رقت‌انگیز سینمای ترکیه که متاسفانه زمانی الگوی فیلمهای فارسی بود؛ و نگاه سطحی و عقب ماندهٔ تماشاگر ترک تاسف‌آور بود. در همان زمان، پس از سالها بخشنامه‌ای صادر شده بود که خوانندگان ترک حق بازی در فیلمها را ندارند و باید راه برای کسانی باز باشد که فقط حرفه‌شان بازیگری است.

البته هنگامی که به سیستم فیلمسازی در ترکیه پی می‌بریم، جای تعجب کمتر می‌شود. زیرا وقتی ما برای خرید فیلم خام به شرکتی در استانبول می‌رویم، متوجه می‌شویم که علاوه بر گرانی فیلم، اصولا" مواد خام به‌مقدار محدود و کنترل شده‌ای، آن هم تحت نظارت تنها کارتل سینمایی ترکیه که متشکل از پنج سرمایه‌دار بزرگ است، وارد می‌شود. و این شبکهٔ جا افتادهٔ تولیدی، علاوه بر تسلط اقتصادی، مهار سیاست‌های تولیدی را نیز در دست دارد. زیرا بدون رغبت عوامل این کارتل، تولید فیلم میسر نیست. به این دلیل سینمای ترکیه حول چند بازیگر ـ ستارهٔ پولساز حرکت می‌کند که می‌توانند به‌طور متوسط در هر فیلم مبلغ پانزده میلیون لیر (تقریبا" ۲/۵ میلیون تومان) دستمزد دریافت کنند و مابقی در محاق گمنامی و بی‌پولی به‌سر می‌برند و اکثرا" فقیر و فاقد پرستیژ اجتماعی‌اند. امل ساین، آژداپکان، ترکان شورای، فخرالدین، سابقا" جهانگیر غفاری و یکی دو بازیگر کمدی دیگر شامل پولسازان، و دیگران تقریبا" هیچند.

اکثر تکنیسین‌های سینمایی بیکاره و دوره‌گردند که جلسه‌ای دستمزد می‌گیرند. زیرا نفوذ روزافزون ویدئوکاست، تولید سالانه را به حداقل ۴۰ فیلم رسانده و طبیعتا" در این شرایط مرگ هنرمندی مانند "یلمازگونی"، هرگز نمی‌تواند به‌اندازهٔ خبر زایمان ترکان شورای در جامعه و مطبوعات انعکاس داشته باشد. در هر حال شک نیست که وضع موجود محصول نفوذ بخش منفی فرهنگ غرب و جذب جامعه ترک است.

اقامت کوتاه مدت گروه فیلمبرداری صف در آنجا و با کار فشرده و سختی که می‌بایست مطابق امکانات موجود و در حداقل زمان و با بودجه‌ای اندک انجام شود، مجال چندانی برای بهتر دیدن و ارزیابی بیشتر نمی‌داد. اما حاصل کار، هرآنچه بود، گروه از نتایجش راضی است.

سکانس ۴۵ فیلم "صف" با این تجربه پایان گرفت که علیرغم شرایط نامساعد و بعضا" نامعقول فیلمسازی کنونی در ایران، می‌شود با تلاش بیشتر و براساس تجربه‌های گذشته و ایجاد قوانین انگیزه‌ای و شرایط طبیعی فیلمسازی، با آنچه که تاکنون فقط درباره‌اش سخن گفتیم، عملا" برسیم. ■

آخرین مهلت

اداره کل نظارت و نمایش وزارت ارشاد اسلامی اعلام کرد فیلمنامه‌های تصویب شده تا نیمه اول سال ۶۳، تا پایان سال جاری برای ورود به مرحله تولید و طرح در شورای صدور پروانه فیلمسازی فرصت دارند. یک مقام آگاه در اداره کل نظارت و نمایش به خبرنگار ماهنامهٔ فیلم گفت: "فیلمنامه‌های تصویب شده در سالهای ۶۰، ۶۱، ۶۲ و نیمه اول ۶۳ توسط شورای بررسی فیلمنامهٔ وزارت ارشاد اسلامی، جهت ورود به مرحله تولید و طرح در شورای صدور پروانه فیلمسازی حداکثر تا پایان سال ۶۳ اعتبار دارند. بعد از انقضای این تاریخ، طرح فیلمنامه‌های تصویب شده در شورای صدور پروانه فیلمسازی، منوط به‌بررسی و تصویب مجدد شورای بررسی فیلمنامه است."

در محافل سینمایی گفته می‌شود با این اقدام به موقع وزارت ارشاد اسلامی جلوی بالا رفتن بی‌رویه قیمت فیلمنامه‌های تصویب شده گرفته خواهد شد. این فیلمنامه‌ها اخیرا" مانند کالایی از این دست به‌آن دست معامله می‌شود و فیلمنامه‌ای که ابتدا به قیمت صد هزار تومان به تهیه‌کننده‌ای فروخته شده، بعداز چندبار معامله به بیش از دویست هزار تومان رسیده است.

تعمیر وسایل نمایش فیلم در اصفهان

روابط عمومی بنیاد مستضعفان اصفهان اعلام کرد که کلیه امور تعمیر آپارات و آمپلی‌فایر سینماهای ۱۷ شهریور، ۲۲ بهمن و ۱۵ خرداد در اصفهان، نجف‌آباد و زرین‌شهر و مبارکه که متعلق به این بنیاد است، در تعمیرگاه سمعی و بصری بنیاد مستضعفان اصفهان تعمیر و راه‌اندازی شده است.

مسئول فنی و تعمیر آپارات سینماهای متعلق به این نهاد در ادامه این خبر اضافه کرد کلیه تعمیرات، تهیه و نصب قطعات بر روی دستگاههای سینما با صرف حداقل هزینه در این تعمیرگاه انجام می‌شود و با توجه به این‌که ادارات و ارگانهای مختلف در سطح استان و شهرستانها جهت تعمیر پرژکتور به تعمیرگاه سمعی و بصری این بنیاد مراجعه می‌کنند، تاکنون بیش از سی مورد تعمیر پرژکتور ۱۶ میلی‌متری و تهیه و نصب قطعات مورد نیاز دستگاهها توسط این نهاد انجام شده است.



سینمای

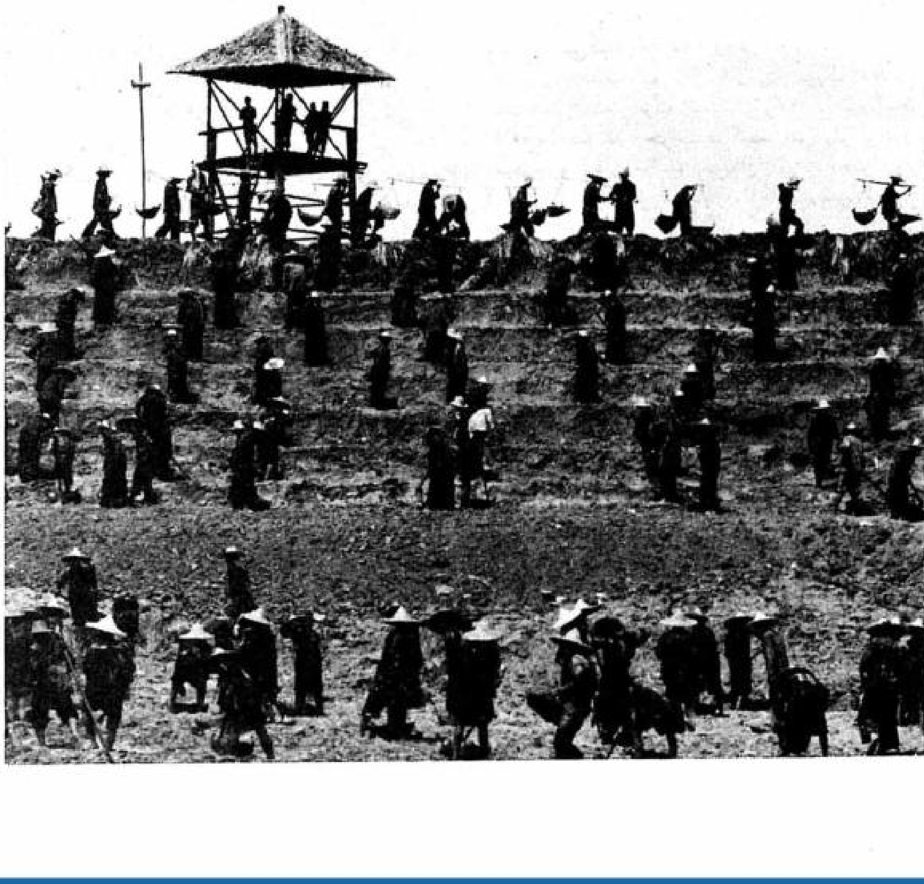
کشتزارهای مرگ

The Killing Fields

کارگردان: رولند جوف ◦ فیلمنامه: بروس رابینسون ◦ بازیگران: سام واترستان، هینگ اس نور ◦ محصول ۱۹۸۴ آمریکا

سیدنی شانبرگ، خبرنگاری بود که از درگیریهای خونین کامبوج برای نیویورک تایمز گزارش تهیه می‌کرد. او که در کامبوج بوسیلهٔ خمرها کور و ناتوان شده بود، در سال ۱۹۷۶ جایزهٔ پولیتزر را برد. این فیلم براساس گزارشهایی که بعداً او به‌صورت یک داستان درآورد ساخته شده است.

شانبرگ در کامبوج یک همکار و معاون کامبوجی به‌نام پران دارد که رابطه‌ای صمیمی با او برقرار کرده، زمانی که شانبرگ به آمریکا رفته است، پران در یک درگیری به‌دست خمرها می‌افتد و او دچار عذاب وجدان می‌شود زیرا کاملاً آگاه است که چه سرنوشتی در انتظار یک کامبوجی که با خارجی‌ها همکاری داشته، است. هرچه سعی می‌کند، موفق نمی‌شود به او کمک کند. پران ابتدا به اردوگاه کار اجباری و سرانجام به کشتزارهای مرگ برده می‌شود.



بازماندگان

Survivors

کارگردان: مایکل ریچی ◦ فیلمنامه: مایکل لیسان ◦ بازیگران: والتر ماتیو، رابین ویلیامز، جری رید ◦ محصول ۱۹۸۳ آمریکا.

ماتیو، که پمپ بنزینش با ته سیگار خودش به‌آتش کشیده شده، با ویلیامز که در یک اداره سرپرست قسمتی بوده و به‌وسیلهٔ طوطی تعلیم دیدهٔ رییسش اخراج شده، صمیمیتی برقرار می‌کند و در افسردگی یکدیگر شریک می‌شوند. بعداً با شخص سومی آشنا می‌شوند که وضعیت رقت‌بارتری دارد و قصد دارد برای انتقام از روزگار، دست به آدم‌کشی بزند! این دو در کوششی که برای آرام کردن او دارند، دچار ترس شدیدی می‌شوند که ماتیو را به تسکین و آرامش می‌رساند و ویلیامز را تبدیل به مهاجمی خطرناک می‌کند.



دخترک طبال

The Little Drummer girl

کارگردان: جورج روی هیل ◦ فیلمنامه: لورینگ مندل ◦ بازیگر: دایان کیتون ◦ محصول ۱۹۸۴ آمریکا

در این فیلم که براساس نوول "۱۹۸۳" جان لوکار ساخته شده، "چارلی" (دایان کیتون)، در تئاتری کوچک بازیگری ناموفق است. یک گروه اطلاعاتی اسراییلی او را استخدام می‌کند و به او تعلیماتی می‌دهد تا به یک سازمان فلسطینی نفوذ کند و رهبر آنرا از میان بردارد.

داستان واقعی آهکیو

The true story of Ah Q

کارگردان: سن فان ◦ نویسندهٔ فیلمنامه: چن بیچن، براساس داستان کوتاهی از: لواکسون ◦ فیلمبرداری: چن زهین اکسیانگ ◦ بازیگران: یان شونگاهی، لی وی، وانگ سویا ◦ محصول ۱۹۸۳ چین، ۱۰۰ دقیقه.

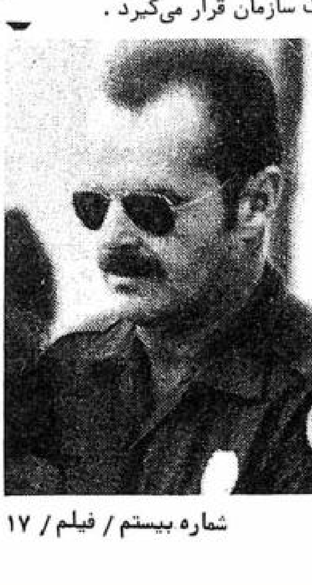
فیلم با تغییرات اندکی نسبت به اصل داستان و با حفظ وفاداری، خاطرات نامنظم و غیر قابل استناد آهکیو را در دهکدهٔ کوچک زهی جیانگ در شب انقلاب ۱۹۱۱ بازگو می‌کند. گفتار متن با صدای کودکانهٔ بازیگر فیلم و ارائه نقشی در تعادل بین کمدی به درام، و غم و اندوه تا اغراق از وی شخصیتی بی‌آلایش و صریح به‌نمایش می‌گذارد.

مرز

The Border

کارگردان: تونی ریچاردسون ◦ فیلمنامه: دریک واشبورن، والن گرین، دیوید فریمن ◦ بازیگران: جک نیکلسون، هاروی کیتل ◦ محصول ۱۹۸۲ آمریکا.

چارلی اسمیت (جک نیکلسون) در الپاسوی تگزاس افسر گارد مرزی است. وظیفهٔ او دستگیر کردن مهاجرانی است که بطور غیرقانونی از مرز تگزاس وارد آمریکا می‌شوند، ولی در واقع به کاری که انجام می‌دهد اعتقادی ندارد. همکارانش با دریافت پول از مهاجران، ورود آنها را به آمریکا نادیده می‌گیرند ولی او صرفاً بخاطر انساندوستی و ترحم، زنی را که فرزندش دزدیده شده، از مرز عبور می‌دهد. جک نیکلسون در این فیلم نیز قهرمانی است که در مقابل فساد یک سازمان قرار می‌گیرد.



مسکو روی هادسن

Moscow on the Hudson

کارگردان: پال مازورسکی ○ نویسندگان فیلمنامه: پال مازورسکی، لئون کاپتانوس ○ فیلمبرداری: دونالد مک آلپین ○ تدوین: ریچارد هالسی ○ مدیر هنری: مایکل مولی، پیتر روتی ○ موسیقی متن: دیوید مک هیو ○ بازیگران: رابین ویلیامز، ماریا کونچیتا آلونسو، کلیوانت دریکس ○ محصول ۱۹۸۴ آمریکا، ۱۱۷ دقیقه.

"ولادیمیر ایوانف"، در یک سیرک در مسکو ساکسیفون می‌نوازد و با این‌که با پدر و مادر و پدربزرگش در یک آپارتمان کوچک زندگی می‌کند و بیشتر وقت خود را در صف‌های طولانی آذوقه می‌گذراند، زندگی راحتی دارد. ولی زمانی که سیرک به نیویورک می‌رود، او از گروه جدا می‌شود و تقاضای پناهندگی می‌کند. "لیونل"، که مامور گارد امنیتی است، او را از دست ماموران کا. گ. ب. نجات می‌دهد و محلی برای گذران در اختیار او می‌گذارد. ولادیمیر به کارهایی چون ظرفشویی در رستورانها و فروش هات داگ در خیابانها تن درمی‌دهد و با "لوچیا"، مهاجر کوبایی آشنا می‌شود. او با وجود برخوردهای آزاردهندهٔ مردم و نچشیدن طعم یک زندگی واقعی، خانهٔ جدیدش را می‌پذیرد. او و لوچیا، تبعهٔ آمریکا می‌شوند و روزی درحالی که مشغول فروختن هات داگ است، در گوشه خیابان، "بوریس" مامور کا. گ. ب. را می‌بیند.

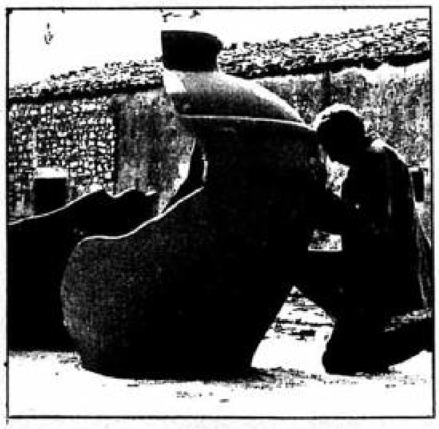


افق متغیر

Changing Horizon

○ نویسندهٔ فیلمنامه و کارگردان: لاکسمی نات شارما، براساس داستانی از ویجی مالا ○ فیلمبرداری: شایام شرستا، جاودشا ○ تدوین: موهوکار بسنت ○ موسیقی متن: گوپال یونجان ○ رقص: باسانت شرستا، سورش میشرا ○ بازیگران: تیرشا، هاریهار شارما، سوشماشاهی ○ محصول ۱۹۸۳، نپال.

فیلم براساس رسوم اجتماعی و سنت‌های نپالی است. فیلم جامعهٔ گذشته و معاصر نپال را با هم مقایسه می‌کند و سنت‌هایی را که در گذشته رایج و مرسوم بوده و اکنون از بین رفته است، نشان می‌دهد و این‌که اکنون تباهی‌ها و فساد گذشته، از بین رفته است. فیلم سعی دارد واقعیت و اساس جامعه نپال را منعکس سازد.



کائوس (هرج و مرج)

Kaos

کارگردانان و نویسندگان فیلمنامه: پائولو تاویانی، ویتوریو تاویانی، براساس مجموعه داستانی نوشتهٔ لوئیجی پیراندللو ○ فیلمبرداری: جوزپه‌لانچی ○ تدوین: روبرتو پرپینانی ○ مدیر هنری: فرانچسکو برونزی ○ موسیقی متن: نیکلا پیوانی ○ بازیگران: مارگاریتا لوزانو، انریکا ماریامودونو ○ محصوص ۱۹۸۴ ایتالیا، ۱۸۷ دقیقه.

فیلم، شامل پنج داستان کوتاه است:

پسر دیگر — پیرزنی که کمی دورتر پسر افسرده و بهت‌زده‌اش او را تعقیب می‌کند، به گروهی از دهقانان که در حال مهاجرت به آمریکا هستند نزدیک می‌شود تا نامه‌ای برای دو پسرش که ۱۴ سال پیش آنجا را ترک کرده‌اند، بفرستد. نامه حاوی نوشته‌هایی نامفهوم است که طبعا" پاسخی هم نخواهد داشت. پیرزن برای دکتری بازگو می‌کند که چرا نمی‌تواند پسر دیگرش را که در تعقیب اوست بپذیرد. او چنین می‌گوید: "زمانی که گاریبالدی سیسیل را آزاد کرد، همهٔ زندانها را گشود و راهزنان و جنایتکاران وحشی همه آزاد شدند. "روکو تروپیا"، یکی از راهزنان قصد داشت شوهر مرا به‌زور به‌خدمت خود درآورد ولی او از دست آنها فرار کرد و به‌محض بازگشت به مزرعه ناپدید شد. من به مخفیگاه تروپیا رفتم و دیدم او با سر بریدهٔ شوهرم مشغول بازی است. سپس او به‌من تجاوز کرد و من پسری به‌دنیا آوردم. و با وجود عشقی که به او دارم، به‌جهت این‌که تروپیا را به‌خاطرم می‌آورد، او را طرد کردم." در این لحظه گروه مهاجران آنجا را ترک کرده‌اند و پیرزن، اسیر رویای پسران گمشده‌اش باقی می‌ماند.

بیماری ماه — بیست روز از ازدواج "باتا"، کشاورز جوان، با "سیدورا" گذشته است که ماه کامل در آسمان ظاهر می‌شود. باتا به همسرش می‌گوید در را قفل کند و از خانه خارج نشود و خود، درحالی‌که حالتی خودآزارانه و وحشیانه دارد، تمام شب را بیرون از خانه می‌گذراند. روز بعد، سیدورای وحشت‌زده، نزد مادرش بازمی‌گردد. باتا او را تعقیب می‌کند و ماجرایش را چنین بازگو می‌کند که در دوران کودکیش یک شب هنگام برداشت محصول مادرش او را زیر ماه کامل رها کرده و او جادو شده است. پس از مدتی، زمانی که ماه کامل دوباره ظاهر می‌شود، فریادهای دلخراش باتا از دوردست شنیده می‌شود، مردی به‌نام "سارو" که نزد سیدوراست، می‌رود تا به باتا کمک کند. روز بعد، هنگام سحر، سیدورا را می‌بینیم که باتای نیمه‌جان را که نفس نفس می‌زند و گریه می‌کند، آرامش می‌بخشد.

خمره — "دون لولو" مالک یک مزرعه است. هنگام برداشت محصول زیتون، خمره‌ای بزرگ تهیه می‌کند و در جای مناسبی در کنار حیاط قرار می‌دهد. صبح روز بعد متوجه می‌شود که خمره به‌شکل اسرارآمیزی شکسته است، او برای تعمیر کوزه، "زی دیما" را که چسبی معجزه‌آسا اختراع کرده است فرامی‌خواند ولی بر سر نحوهٔ تعمیر آن با او مجادله دارد. زی‌دیما سرانجام می‌پذیرد که به‌تقاضای دون لولو خمره را، مانند بخیه زدن، با سیم بهم وصل کند. او وقتی خمره را آماده می‌کند، دیگر نمی‌تواند از آن خارج شود. برای شکستن خمره و بیرون آمدن از آن، زی‌دیما خسارت خمره را نمی‌پذیرد. دون لولو اجرت کار او را می‌پردازد و به او می‌گوید آنقدر در خمره بماند تا بمیرد. شب هنگام زی‌دیما کارگران مزرعه را دور خمره جمع می‌کند و پول را به آنها می‌دهد و می‌گوید جشنی برپا کنند و جنجال براه بیندازند. دون لولو که تحمل این هیاهو را ندارد، لگدی به خمره می‌زند، خمره پس از برخورد به دیواری می‌شکند. زی‌دیما از آن بیرون می‌آید و به‌جشن و شادی دیگران می‌پیوندد.

مراسم سوگواری — "سالواتوره"، کشاورز اهل مارگاری، برای به‌خاک سپردن کودک شیرخوارش به شهر می‌رود ولی در آخرین لحظه تصمیم می‌گیرد که کودک را در محلی که متولد شده دفن کند. شش ماه بعد، مردم روستا در برابر خانه ارباب جمع می‌شوند و ساختن یک گورستان را درخواست می‌کنند. به‌نظر می‌رسد که آنها سعی دارند تملکی دائمی را بر سرزمینشان به‌دست آورند. ارباب دستور می‌دهد آنها را به مارگاری برانند. در مراجعت به مارگاری آنها مشاهده می‌کنند که عده‌ای در حال ساختن یک گورستان هستند و پیرمردی که بزرگ دهکده است، در بستر مرگ است. افراد ارباب، آنچه را که ساخته شده خراب می‌کنند ولی پس از مرگ پیرمرد و آغاز مراسم سوگواری، به احترام او آنجا را ترک می‌کنند. به‌محض رفتن آنها، پیرمرد چشمانش را می‌گشاید.

گفتگو با مادر — لوئیجی پیراندللو، با قطار به زادگاهش، یک شهر سیسیلی که در آن بزرگ شده است، می‌رسد. این اولین سفر او پس از مرگ مادرش در دو سال پیش است. درشکه‌چی او را به خانه‌ای قدیمی می‌رساند. داخل خانه، مادرش ظاهر می‌شود. او از مادرش می‌خواهد داستانی را که بارها برایش گفته و او همیشه از نوشتن آن ناتوان بوده است، دوباره بازگو کند.

در قیام سال ۱۸۸۴، اعضای خانوادهٔ مادر او مجبور شده بودند خانهٔ خود را تخلیه کنند و به مالتا، که جزیره‌ای با سنگهای سفید خارا بود، بروند. مادرش زمانی که دختر بوده، کمتر از مادر خود جدا می‌شده ولی روزی به برادرانش که سنگهای خارا را به پوست او می‌مالیدند، می‌پیوندد و از روی سنگها به دریای آبی رنگ سقوط می‌کند. ■

دربارهٔ فیلم «۱۹۸۴»، براساس کتاب جرج اورول افسانهٔ علمی؟



"۱۹۸۴" اثر معروف "جورج اورول"، نویسنده انگلیسی، بارها به‌وسیلهٔ منتقدان به‌عنوان اثری بزرگ در ادبیات معاصر جهان شناخته شده است. در این کتاب جورج اورول آیندهٔ دنیای حاضر را ترسیم می‌کند. دنیا به سه امپراتوری تقسیم شده است ــ حکومت‌هایی که با حربهٔ ترس بر مردم خود حکومت می‌کنند.

وینستون اسمیت قهرمان رمان عضو تشکیلات بیرونی حزب در لندن، پایتخت امپراتوری اقیانوسیه، در اتاقی محقر زندگی می‌کند که شبانه‌روز بوسیله "تله اسکرین" (دستگاه گیرنده و فرستنده تلویزیونی) کنترل می‌شود. در این اتاقها نه‌تنها اعمال و رفتار اشخاص، بلکه افکار آنها نیز زیر نظر گرفته می‌شود. عشق، لذت و تمایلات جنسی ممنوع هستند. وینستون در "وزارت حقیقت" مامور جعل و از بین بردن حقایق است. او انسانی است متفکر، آزاد ـ اندیش، مخالف دیکتاتوری توتالیتر ولی مایوس (شخصیت وینستون اسمیت بعدها به‌عنوان شخصیت واقعی خود اورول شناخته شد)

دختری بنام "جولیا" سر راه وینستون قرار می‌گیرد، بهم دل می‌بازند و مدتها مخفیانه یکدیگر را ملاقات می‌کنند. غافل از آنکه حکومت آنها را زیر نظر دارد و بالاخره غافلگیر می‌شوند.

با آن‌که وینستون تمام سعی‌اش را بکار می‌برد، ولی در زیر شکنجهٔ ماموران تفتیش عقاید خرد می‌شود، غرورش می‌شکند، از عشقش به جولیا دست برمی‌دارد و سرانجام مسخ می‌شود.

به‌لحاظ جذابیت‌های تکنیکی در آن، "۱۹۸۴" همواره از محبوبیت خاصی در میان فیلمسازان برخوردار بوده است.

نسخهٔ حاضر ساختهٔ "مایکل رادفورد"، کارگردان جوان انگلیسی است. به‌جهت آنکه تهیه کنندگان از موفقیت تجاری فیلم خود اطمینان کامل داشته‌اند، از هیچ‌گونه پشتیبانی مالی مضایقه نکرده‌اند. آنچه در وهلهٔ اول در فیلم کاملا" نمایان است، وفاداری کامل کارگردان به متن اصلی است. فیلمنامه را، مایکل رادفورد از روی چاپ اول "۱۹۸۴" نوشته وحتی ریتم فیلم نیز مانند کتاب است. اما دونکته در فیلم حائز اهمیت است؛ اول: فضای فیلم از آنچه که در کتاب تشریح شده، کمی کهنه‌تر و کثیف‌تر بنظر می‌رسد. و این شاید بدلیل تاکید بیشتر کارگردان بر بدبختی و حقارت وینستون (جان هارت) باشد. دوم: رویاهای وینستون گاهی به‌وسیلهٔ بازگشت به گذشته (دوران کودکی او) تصویر می‌شود، و گاهی نیز به‌وسیلهٔ رجوع به آینده ــ که در کتاب موجود نیست و به فیلم کمی جنبه سوررئالیستی می‌بخشد ــ در فیلم، قبل از این‌که وینستون با "اوبراین" (ریچارد برتون) آشنا شود، و قبل از این‌که از وجود اتاق ۱۰۱ (مخوف‌ترین شکنجه‌گاه) اطلاع داشته باشد، هر دو را به‌خواب می‌بیند.

رادفورد درباره فیلمش می‌گوید: "من سعی کردم که راهی میان "هجوگویی" و تقلید اغراق‌آمیز از اورول پیدا کنم و در فیلم نشان دهم که تصویری که اورول از توتالیتاریسم ارائه می‌دهد، از دنیایی منشاء می‌گیرد که اورول خود در آن زندگی می‌کرد.

مدیر فیلمبرداری فیلم، "راجر دیکینز" بوده است که فیلم دیگر رادفورد، "زمانی دیگر، مکانی دیگر" را هم فیلمبرداری کرده است. "۱۹۸۴" بطور رنگی فیلمبرداری شده اما کیفیتی مخصوص به تصویرهای آن داده شده است. دیکینز می‌گوید: "ما فکر کردیم شاید جالب باشد که فیلم قدری غیرواقعی جلوه کند. مشابه همین کار مثلا" در فیلم "موبی‌دیک" انجام شده است."

جلوه‌های ویژه (اسپشال افکت) فیلم، کار "یان اسکونز" است، که جلوه‌های ویژهٔ اولین نسخهٔ "۱۹۸۴" (ساخته شده در سال ۱۹۵۵) و "دکتر استرینج‌لاو" هم کار اوست. اسکونز می‌گوید: "این نسخه جدید ۱۹۸۴، یک فیلم تیپیک جلوه‌های ویژه نیست، درصورتی که اگر رادفورد خواسته بود می‌توانست باشد. تنها کار اصلی ما یک انفجار بود که باید به تصویر حالت غیرواقعی می‌داد. مهمترین جلوه‌های مخصوص فیلم آنهایی بودند که هیچکس آنها را به این نام نمی‌شناسد. مثلا" در اتاق ۱۰۱ اسمیت قهرمان فیلم بوسیله دو موش خرمای وحشی که در قفس مخصوصی قرار دارند مورد شکنجه قرار می‌گیرد. ما موش‌هایی می‌خواستیم کمی کوچکتر از گربه، و بسیار وحشی. سرانجام یکی از همکاران در یک مزرعه دو موش خرمای کاملا" وحشی و بزرگ پیدا کرد. و برای اینکه موش‌ها زشت‌تر بنظر بیایند به پوستشان کاکائو و گلیسیرین مالیدیم! و چون موش‌ها اشعه آفتاب و یا اصولا" گرما را دوست ندارند، آنها را هنگام استراحت میان کار فیلمبرداری، در یخچال‌های مخصوص نگه‌می‌داشتیم."

تسلط بی چون و چرای برتون و بازی گیرای جان هارت، سهم عمده‌ای در موفقیت فیلم دارند. اما شهرت فراوان رمان باعث شده است که همه چیز تحت تاثیر کتاب قرار گیرد.

حمیدرضا عبدالوهاب، آلمان غربی

۱۹۸۴
کارگردان: مایکل رادفورد ∘ تهیه‌کننده: سیمون پری ∘ مدیر فیلمبرداری: راجر دیکینز ∘ فیلمنامه: مایکل رادفورد براساس کتاب "۱۹۸۴" اثر جورج اورول ∘ موسیقی متن: دومینیک ولدونی ∘ بازیگران: ریچارد برتون، جان هارت، سوزانا هامیلتون ∘ محصول ۱۹۸۴

بدون شرح

باران ارغوانی *Purple Rain*
کارگردان و تدوین: آلبرت مگنولی ∘ نویسندگان فیلمنامه: آلبرت مگنولی، ویلیام بلین ∘ فیلمبرداری: دونالد ای. تورین ∘ موسیقی متن: مایکل کلمبیر ∘ بازیگران: پرینس، آپولونیا کوترو، موریس دی ∘ محصول ۱۹۸۴ آمریکا، ۱۱۱ دقیقه.

زن قرمزپوش *The Woman in Red*
کارگردان و نویسنده فیلمنامه: جین وایلدر ∘ فیلمبردار: فرد شولر ∘ تدوین: کریستوفر گرینبری ∘ موسیقی متن: جان موریس ∘ بازیگران: جین وایلدر، چارلز گوردین، جوزف بولونا ∘ محصول ۱۹۸۴ آمریکا، ۸۶ دقیقه.

یک شوهر دلخواه *Idealny Muzh (An Ideal Husband)*
کارگردان و نویسنده فیلمنامه: ویکتور گیورگیف (براساس نمایشنامه‌ای از اسکاروایلد) ∘ فیلمبردار: فئودور دابرونراوف ∘ تدوین: کی. آلیوا ∘ موسیقی متن: ای دنیسوف ∘ بازیگران: یوری یاکوولیف، لودمیلا گرچنکو، آنا تولنیووا ∘ محصول ۱۹۸۱ شوروی، ۹۲ دقیقه.

لاسیتر *Lassiter*
کارگردان: راجر یانگ ∘ نویسنده فیلمنامه: دیوید تیلور ∘ فیلمبرداری: گیل‌تیلور: تدوین: آلن ژاکوبز ∘ موسیقی متن: کن تورنی ∘ بازیگران: تام سلک، جین سیمور، لارن هاتون ∘ محصول ۱۹۸۳ آمریکا، ۱۰۰ دقیقه.

دروغ‌ها *Lies*
کارگردانان و نویسندگان فیلمنامه: کن‌ویت، جیم ویت ∘ فیلمبرداری: رابرت ابینگر ∘ تدوین: مایکل اورنستاین، دنیس هیل ∘ موسیقی متن: مارس دوناهو ∘ بازیگران: آن دوسنبری، گایل استریکلند، بروس داویسون، محصول ۱۹۸۳ آمریکا، ۱۰۲ دقیقه.

بریک این *Breakin'*
کارگردان: جوئل سیلبرگ ∘ نویسندگان فیلمنامه: چارلز پارکر، آلن دی بیوویس، جرالد اسکیفی ∘ فیلمبرداری: هانانیابائر ∘ تدوین: مارک هلفریچ ∘ موسیقی متن: گاری رمال، مایکل بوید ∘ بازیگران: لوسیندا دیکی، آدولفو "شابا ــ دو" کوینینز، مایکل "بوگالو ــ شریمپ" چامبرز ∘ محصول ۱۹۸۴ آمریکا، ۸۷ دقیقه.

ویرانگر ۲ *Exterminator 2*
کارگردان: مارک بانزمن ∘ نویسندگان فیلمنامه: مارک بانزمن، ویلیام سچز ∘ فیلمبرداری: باب بلدوین، جوزف منجین ∘ تدوین: جورج نوریس، مارکوس منتون ∘ موسیقی متن: دیوید اسپیر ∘ بازیگران: رابرت جینتی، دبورا گفنر، ماریو ون بیت وود ∘ محصول ۱۹۸۴ آمریکا، ۹۰ دقیقه.

همیشه جوان *Forever Young*
کارگردان: دیوید دروری ∘ نویسنده فیلمنامه: ری کونولی ∘ فیلمبرداری: نورمن لانگلی ∘ تدوین: ماکس لمون ∘ موسیقی متن: پیتر ماکسول ــ دیویس ∘ بازیگران: جیمز آبری، نیکلاس ککس، کارن آرچر ∘ محصول ۱۹۸۳ انگستان، ۸۴ دقیقه.





دیوید لین و یک نما از فیلم آخرش "گذرگاهی به هندوستان"

عذابی که استعمارگران کشیدند!

دیویدلین و یک فیلم تاریخی، پس از ۱۴ سال سکوت

دیوید لین کارگردان معروف و کهنه‌کار انگلیسی، بعد از ۱۴ سال سکوت و زمانی که همه تصور میکردند دیگر اشتیاقی به فیلمسازی نداشته باشد، در زمستان سال گذشته فیلم‌برداری **"گذرگاهی به هندوستان"** را با همکاری لرداسنودان در بنگلور هندوستان آغاز کرد. دراین فیلم که اقتباس از نوولی به‌همین نام نوشته‌ٔ "ئی ام فورستر" است، دیوید لین اغلب در میان انبوهی از فیلمهای غول‌پیکر، میکروفونها و سیاهی لشگرها پنهان شده بود.

اخیرا کمتر از دیویدلین سخن به‌میان می‌آمد. آخرین فیلمش، دختر رایان (۱۹۷۰)، که در قالب یک داستان عاطفی، قیام‌ایرلندی‌ها را در سال ۱۹۱۶ نشان می‌داد، مورد توجه منتقدان واقع نشد و گیشه‌ٔ موفقی هم نداشت. بعد از این فیلم، کار او چندسال متوقف شد ولی اثر سبک فیلمسازی او بوضوح درفیلمهای سالهای اخیر مشاهده شده است. در "وینستون جوان"، "سرخها"، "شیروباد" و حتی "مهاجمان صندوقچه‌ٔ گمشده" می‌توان ردپای او را پیدا کرد. همچنین فیلم "گاندی" ریچارد آتن بارو نشان داد که هنوز اشتیاق مردم برای دیدن فیلمهای سبک او فروکش نکرده است. جان برابورن و ریچارد گودوین، تهیه کنندگان فیلم، فیلمبرداری "گذرگاهی به هندوستان" را به لرد اسنودان سپردند. آنها قبلا در چند فیلم دیگر که از روی آثار آگاتاکریستی ساخته شده بود، همکاری‌داشتند (قتل در قطار سریع‌السیر شرق، مرگ روی نیل، شیطان زیر خورشید). اسنودان فیلمبردار زبر‌دستی است و به جرات می‌توان گفت که جلوه‌ٔ خاصی که چهره‌ٔ بسیاری از بازیگران بزرگ سینما برروی پرده پیدا کرده، مدیون کار اوست. او علاوه بر فیلمبرداری به‌کار مستند سازی هم علاقه دارد و همچنین طراحی است که کارهای متفاوتی از طراحی صندلی چرخدار برای معلولین گرفته تا باغ وحش لندن را انجام داده است. این فیلم برای اسنودان فرصت مناسبی بود که باردیگر نماهای پرشکوه دیگری از چهره بازیگران و وقایع حماسی برپرده بیافریند. او گفته بود: "برای رفتن به سر صحنه دلهره‌ٔ زیادی داشتم و درباره‌ٔ نحوه‌ٔ برخوردم با مرد بزرگی چون دیوید لین فکر می‌کردم. ابتدا می‌خواستم دو روز با او روبرو نشوم و خودم را کاملا" در شناخت او و زمینه‌ٔ کار غرق کنم. سرانجام با او روبرو شدم و به گفتگو نشستیم و هیبت خاصی را در چهره‌ٔ او دیدم. اسنودان در چرخش دوربین بین ۲۳۵ بازیگر که در میان آنها الگ‌گینس، دیم پگی اشکرافت، جیمز فاکس، جودی دیویس وبازیگر هندی – ویکتور بانرجی– هم حضور داشتند، آزاد بود. گینس از سال ۱۹۴۰ بالین همکاری داشت و در فیلمهائی که او از روی آثار چارلز دیکنز ساخت بازی کرد (انتظارات بزرگ، الیورتو یست).

از زمانیکه دیویدلین ۲۴ سال پیش، نمایش "گذرگاهی به هندوستان" را در لندن روی صحنه دید، ساختن فیلمی از روی آن را در ذهن داشت. نوول فورستر برمسائل مربوط به روابط بین هند و انگلیس دور می‌زند. آنها که استثمار می‌شوند، همیشه ستم می‌بینند ولی دیوید لین، این‌بار عذاب استعمارگران را نیز نشان می‌دهد! زمانی که یک فیزیکدان هندی به جرم‌تجاوز به یک زن انگلیسی محکوم و زندانی می‌شود، درگیری و دشمنی‌های آنها اوج می‌گیرد. تمام عناصر فیلمهای دیگر لین، در این فیلم مشاهده میشود: برخورد فرهنگ شرق و غرب (پل رودخانه‌ٔ کوای، لورنس عربستان) صحنه‌های شورش و قیام دسته جمعی (دکتر ژیواگو، دختر رایان) تلاقی مشکلات پیچیده‌ٔ شخصی با برخوردهای تاریخی (در راهی که ما خدمت می‌کنیم، مانع صدا). هم اکنون لین در یک اتاق مونتاژ در لندن فیلم ۱۷/۵ میلیون دلاری "گذرگاهی به‌هندوستان" را تکه‌تکه می‌کند تا حماسه‌ٔ ۲/۵ ساعته‌ٔ خود را برای ماه دسامبر آماده‌ٔ نمایش کند.

کوتاه شده از: تایم – ۲۷ آگوست ۱۹۸۴

چشم‌انداز رویا

Dreamscape

کارگردان: جوزف رابن ० نویسندگان فیلمنامه: دیوید لافری، چاک راسل، جوزف رابن ० فیلمبرداری: براین توفانو، کوین کاچاور ० تدوین: ریچارد هالسی ० موسیقی متن: موریس ژار ० بازیگران: دنیس کوایدِ، ماکس فون سیدو، کریستوفر پلامر، ادی آلبرت ० محصول ۱۹۸۳ آمریکا، ۹۹ دقیقه.

"الکس کاردنر" جوانی است که به‌کمک قدرت روحی غیرعادی خود در شرط بندی مسابقات برنده می‌شود. دکتر "ناواتنی" در کالج تورنهیل تجربیاتی روانی بدست‌می‌آورد، الکس را می‌دزددتا آزمایشهایی با او انجام دهد. دکتر، الکس را وارد خواب و رویای دیگران می‌کند. از طرفی رئیس جمهور که همسرش بعد از کابوسهای یک جنگ اتمی مرده است، تصمیم دارد در کنفرانس آینده‌ٔ تسلیحاتی در ژنو با روسها به‌توافق برسد. "بلر"، معاون خبیث رئیس جمهور به کالج تورنهیل می‌آید تا از آنجا برای انجام مقاصدش استفاده کند. در مواجهه با الکس، او اعتراف می‌کند که قصد دارد از "تامی‌ری" – شخص دیگری که دکتر برای آزمایشهایش از او استفاده می‌کند – تروریستی فوق تصور بسازد. الکس فرار می‌کند. بلر، دکتر ناواتنی را می‌کشد و تامی را وارد خواب رئیس جمهور می‌کند. الکس به‌بیمارستانی که رئیس جمهور آنجاست می‌رود و وارد رویای رئیس جمهور می‌شود و در رویا روبی با تامی‌ری، او را از پا در می‌آورد.

آخرین فیلم ساتیا جیت‌رای

روایت یک جنبش



بنگال شرقی، سال ۱۹۰۷. "نیکیل چادوری" صاحب ملک سوکسایار، مرد تحصیلکرده روشنفکریست که اکنون بازنشسته و خانه‌نشین شده است ولی در ملک خود چند کارخانه تاءسیس کرده و با بازرگانان در ارتباط است. او با زنی باهوش و زیبا بنام "بیمالا" ازدواج کرده است. تنها نگرانی نیکیل، تنهایی و انزوای زنانه‌ایست که همسرش به‌جهت رعایت آیین هندو اختیار کرده، زیرا که براساس این آیین، او بایستی از معاشرت و گفتگو با مردان برحذر باشد. پس از ۱۰ سال که از ازدواج آنها می‌گذرد، نیکیل برای آزمایش وفاداری همسرش و آزادی‌بخشیدن به‌روح و تفکر او، همسرش را ترغیب می‌کند که پایبندی به‌آیین هندو را رها کند و دوستش "سندیپ" را که‌رهبر جنبش سوداشی است، به‌او معرفی می‌کند. سندیپ بیمالا را مجذوب خود می‌کند و در خانه نیکیل اقامت می‌کند. نیکیل همسرش را عمیقا" دوست می‌دارد، ولی همواره در تردید بوده است، زیرا احساس می‌کند که همسرش جز او مرد دیگری را ندیده و در مورد صفات و خصوصیات مردها آگاهی لازم را ندارد، بنابراین چگونه می‌تواند اطمینان داشته باشد که بیمالا خود او را عمیقا" شناخته است. او تصمیم می‌گیرد این دنیای ناشناخته را به‌او بشناساند و اگر همسرش همچنان به‌دوست داشتن او ادامه داد، آن‌وقت عشق واقعی بین آنها برقرار می‌شود. ولی دقیقا" برعکس آنچه که در تصور دارد رخ می‌دهد و بیمالا به‌سندیپ علاقمند می‌شود زیرا سندیپ برای او حکم مردی غیرمتعارف را دارد. نیکیل این حق را برای خود قائل است که سندیپ را از خانه بیرون کند، ولی تصور می‌کند با این کار بیمالا شناخت واقعی را نسبت به‌او پیدا نخواهد کرد، زیرا او کاملا" می‌داند که از نظر تفکر و رفتار اجتماعی، بر سندیپ برتری دارد و مایل است بیمالا خود به‌این مسئله پی‌برد. نیکیل خود قبلا" با جنبش سوداشی همکاری داشته، ولی اکنون به‌نحوهٔ فعالیت آن مشکوک است. بعدا" وقتی تلاش جنبش برای تهییج مردم عقیم می‌ماند، سندیپ به‌راههای دیگری متوسل می‌شود و از بازرگانان می‌خواهد که از داد و ستد کالاهای خارجی اجتناب کنند. با بالا گرفتن درگیریها، نیکیل نصیحت یکی از دوستانش را می‌پذیرد و چون به بدکرداریهای سندیپ پی برده است، از او می‌خواهدخانه‌اش را ترک کند. از طرفی دورویی سندیپ برای بیمالا هم آشکار شده است و سندیپ بدون اینکه برای رفتارش مجازات شود، با پرداخت پولهایی که از آنها قرض کرده بود، آنجا را ترک می‌کند و به رانگپور می‌رود. با شدیدتر شدن آشوبها، خانوادهٔ نیکیل خود را برای سفر به کلکته آماده می‌کنند. نیکیل که نمی‌تواند بی‌تفاوت باشد، قبل از سفر می‌رود تا با میانجیگری، صلح را برقرار کند. روز بعد جسد او را به‌خانه می‌آورند.

آخرین فیلم رای، از روی نوول "خانه و دنیا" اثر رابیندرانات تاگور، با دقت و زیبائی تمام ساخته شده. این داستان، سالها پیش مورد علاقهٔ رای بوده است. او در این فیلم از دنیایی سخن می‌گوید که تشنهٔ زیبایی هاییست که محو و نابود شده است. دنیایی که در آن فقط ضعفها و نگرانیها غالب هستند. گفتگوهای فیلم بسیار زیاد است و گاهی چنین تصور می‌شود که شخصیت‌ها کاری جز نشستن و حرف زدن ندارند، ولی سه بازیگر اصلی چنان قدرت و آرامشی دارند که بیننده، خود را بعنوان فرد دیگری دربین آنها احساس می‌کند.

ساختن فیلم بسادگی به‌انجام نرسید. ابتدا رای قصد داشت آن را به‌صورت بیان یک خاطرات با سه شخصیت بسازد، ولی از این کار منصرف شد. سرانجام در دسامبر ۱۹۸۲، فیلمبرداری درکلکته آغاز شد ولی بعد به‌علت بیماری طولانی فیلمساز متوقف شد تا این که در ماه مه امسال مجددا" فیلمبرداری را از سر گرفتند و فیلم در زمان فستیوال کان امسال آماده شد. "خانه و دنیا" از آنجا که قسمتی از تاریخ بنگال را منعکس می‌کند، برای بنگالی‌ها و اصولا" هندی‌ها واجد اهمیت ویژه‌ایست، در حالیکه برای تماشاگر غربی چندان آشنا نخواهد بود. رای دربارهٔ ساختن این فیلم گفته است:

"اولین‌بار که فیلمنامه "خانه و دنیا" را نوشتم، هیچ تحقیقی انجام نداده بودم و فقط از همان نشانه‌هائی که تاگور داده بود، برداشت کردم. اما بعدا" کتابهای زیادی دربارهٔ نهضت سوداشی خواندم که در شناخت آن دوران خیلی راهگشا بود. این فیلم یک قصهٔ عشق سه‌جانبه است و شوهر، درواقع خود تاگور است. مقالات زیادی از تاگور دربارهٔ این جنبش به‌جا مانده. بعضی جمله‌های خود او دقیقا" به‌وسیلهٔ شخصیت فیلم گفته می‌شود. نیکیل بیانگر بینش تاگور از این جنبش و عاقبت فناپذیر آن است که نقطه نظری بسیار معتبر و منطقی است، زیرا که سوداشی درواقع یک جنبش طبقهٔ متوسط بود که هیچ ریشهٔ ارتباطی با طبقات پایین جامعه نداشت و به‌آسانی از هم پاشید. تاگور از این جنبش کناره‌گیری کرد و مقالاتی دربارهٔ آن نوشت و بعد در سال ۱۹۱۲ نوول "خانه و دنیا" را نوشت. داستان در سال ۱۹۰۷ رخ می‌دهد. عده‌ای اختلافهایی را بین هندوها و مسلمانان دامن می‌زنند که منجر به درگیریهای خشونت‌آمیزی میان آنها می‌شود. این اختلافها، جهت حرکت جنبش را کاملا" تغییر می‌دهد. انگلیسی‌ها نه‌تنها هیچ اقدامی دراین‌باره نمی‌کنند، بلکه از آن حمایت هم می‌کنند. زیرا آنها می‌دانستند که این آشوبها به‌شکست جنبش و محو آن منتهی خواهد شد و چنین نیز شد."

فیلم، ساختمان و فرم جدیدی دارد. قسمت اول از نقطه‌نظر بیمالاست و اکثر نماها اثری از او دارد سپس یک "فیدآوت" و "فید این"، ما را به نقطه نظر سندیپ هدایت می‌کند و از طریق حرفهایش پایگاه فکری او را درمی‌یابیم. سپس زمانی که تراژدی قرار است رخ‌دهد، مجددا" یک فید آوت و فیداین ما را به‌نقطه نظر نیکیل می‌رساند اما بهرحال داستان در تمام لحظات در ترتیب تاریخی خود پیش می‌رود. سرانجام قسمت نهایی فیلم را داریم که از نقطه‌نظر کارگردان به‌نمایش درمی‌آید. در نوول، تمامی ابعاد کاملا" روشن نیست. هرگز شرحی از شکل و وضعیت خانهٔ نیکیل و دو اتاقی که بیشتر وقایع درآن رخ می‌دهد، وجود ندارد. سندیپ مرتب با پسرانش ملاقات می‌کند ولی نمی‌دانیم کجا. به‌ندرت دربارهٔ لباس بیمالا شرحی به‌چشم می‌خورد و در مورد لباس مردها هیچ نشانی وجود ندارد. در نوول اهمیت برخورد عقاید و ایده‌آلهای شخصیتها که اساس داستان را تشکیل می‌دهد، شاید نشان از برتری مسائل تجریدی بر ساختمان آن دارد.

یکی از این عناصر که در این فیلم اهمیت قابل توجهی داشت بیان انزوای بیمالا بود. در بعضی خانه‌ها قسمت اندرونی با قسمت بیرونی با معماری خاصی و به‌شکلی آراسته بوسیلهٔ دالانی بهم مرتبط می‌شوند و این فرم با اقامت بیمالا در قسمت اندرونی، خود بیانگر تنهایی اوست.

رای می‌گوید: "اکنون دیگر داستانهایی که طولانی هستند و فراز و نشیب فراوانی دارند، مرا جذب نمی‌کنند. گردش زمان کوتاه است ولی این خود شخصیت است که تغییر شکل پیدا می‌کند و طی تجربه‌ای که حاصل می‌کند، رشد و توسعه و حرکت می‌یابد و این دگرگونی مرا شیفته خود می‌کند. به‌اعتقاد من اگر این عامل را در فیلم نداشته باشیم، درواقع فیلمی نداریم. من بیش از پیش به‌خود روانشناسی علاقه دارم، عاملی که در "پاترپانچالی" به‌ندرت بازتابی داشت ولی در "آپاراچیتو" آشکار شد و در "دوی" توسعه پیدا کرد و اکنون از هر چیز دیگر برایم مهمتر است."

مانتلی فیلم بولتن
سپتامبر ۸۴

خانه‌ودنیا

The Home and the World

کارگردان و نویسنده فیلمنامه و موسیقی متن: ساتیا جیت رای، براساس نوولی‌از رابیند‌ـ رانات تاگوره مدیر فیلمبرداری: ساومندوروی ه تدوین: دولال دات ه بازیگران: ساومیترا چاترجی، ویکتوربانرجی، جنیفر کاپوره محصول ۱۹۸۴ هندوستان، ۱۴۰ دقیقه.





دربارهٔ فیلم «زیر آتش»

خبرنگار غربی در جهان سوم

می‌گوید «من طرف نمی‌گیرم، عکس می‌گیرم»؛ اما واقعیت، بر تصوراتش ضربه می‌زند.

در **زیر آتش**، فیلم تازه‌یی از "راجر اسپاتیسوود" دربارهٔ آخرین ماههای قیام ساندینیست‌ها در ۱۹۷۹ علیه دیکتاتوری آمریکایی سوموزا، یک عکاس خبری زبر و زرنگ (که نقشش را "نیک نولتی" بازی می‌کند) درمی‌یابد پرونده‌شخصی عکسهای منتشر نشده‌اش ازساندینیست‌هاکه‌درکمینگاههای کوهستانی‌شان آرمیده‌اند توسط یک مأمور اطلاعاتی اروپایی که با "سیا" کار می‌کند، دزدیده شده است. این عکسها در اختیار یک سرباز مزدور آمریکایی قرار گرفته که از "سیا" پول می‌گیرد و از طریق آنها هرکسی را که در آلبوم شخصی‌اش هست شناسائی می‌کند و بدون تشریفات رسمی به‌مجازات مرگ می‌رساند. برای عکاس کشف این نکته که چگونه عکسهایش به‌مصرف می‌رسد، ضربه نهایی را بر تصورات محکمش دربارهٔ "بیطرف بودن" گزارشگر تصویری (فتو ژورنالیست) وارد می‌آورد. (عقیده‌اش اینست که، "من طرف نمی‌گیرم، عکس می‌گیرم.")

در **سال زندگی پر مخاطره**، فیلمی از کارگردان‌استرالیائی "پیتر ویر" (۱۹۸۲) درباره خبرنگاران خارجی‌یی که گزارشهایی از اندونزی زمان سوکارنو در حین ناآرامی‌های اجتماعی ۱۹۶۵ تهیه می‌کنند، یک کوتولهٔ دو جنسی و دو رگه به‌نام "بیلی کوان" (که نقشش را زنی به‌نام "لیندا هانت" ایفا می‌کند) مهارتهایش را به‌عنوان گزارشگر تصویری به‌کار می‌گیرد تا آلبومی از عکسهای مخفیانه گرفته شدهٔ دوستانش فراهم کند. او خود را غرق در این عکسها می‌کند — و غرق عکسهایی که از رئیس جمهور بسیار محبوبش گرفته است — و از آنها به‌مثابه طلسم‌ها و بت‌واره‌هایی استفاده می‌کند که هدفشان، گویی، این است که او را قادر سازند تا کنترلی فرضی و خیرخواهانه بر سرنوشت آدمهایی که دوستشان دارد و تحسینشان می‌کند اعمال کند. **اما** وقتی کسانی که بیشترین اهمیت را برایش دارند از برآوردن انتظاراتی که او در مخیله‌اش از آنها دارد در‌می‌مانند، درهم می‌شکند.

شیفتگی به‌عکسها — و کاربرد بالقوه‌شان به عنوان عناصر کنترل واقعی یا ذهنی — فقط یکی از وجوه اشتراک **زیر آتش** و **سال زندگی پر مخاطره** است. اما وجه مهمی‌ست، خصوصا" در این دو فیلمی که درباره وضعیت‌های به‌شدت پر تب و تاب سیاسی جهان سوم است. به‌منزلهٔ نقطه آغاز، خوبست به‌یاد آوریم که، از نظر تاریخی، عکسها، وقتی برای اولین‌بار در روزنامه‌ها چاپ می‌شدند، فورا" از طرف پلیس و دولت وقت در حد "شواهد"ی برای سرکوبی ناراضیان سیاسی شناخته می‌شدند و به‌همین منظور به‌کار می‌رفتند. در ۱۸۷۱، وقتی روزنامه‌های پاریس عکسهایی چاپ کردند که نشان می‌داد انبوه مردم به‌خاطر گوش دادن به سخنرانیهای علنی رهبران‌کمون فرانسه در خیابانها تجمع کرده‌اند، پلیس پاریس، به دستور دولت وقت، از روی عکسهای منتشر شده هم رهبران و هم بسیاری از حاضران در سخنرانیها را شناسایی و دستگیر کرد.

گذشته از شیفتگی‌شان به‌عکسها، هر دو فیلم دربارهٔ آرمانهای اجتماعی و سیاسی و نبردهای مردم جهان سوم‌اند — مایه‌یی که کسی انتظار ندارد در فیلمهای از هالیوود آمده پرورانده شود، تا چه رسد به‌اینکه تا این حد همراه با همدردی باشد. از این دو فیلم، **زیر آتش** به‌نحو ویژه‌یی حدت زمانی دارد، و به‌نحو ویژه‌یی بحث‌انگیز است، چون از حوادثی سخن می‌گوید که تنها چهار سال پیش رخ‌داده‌اند، حوادثی که عواقب و شاخه‌های گوناگون آن برای سیاست خارجی آمریکا درقبال حکومت انقلابی ساندینیست‌ها در نیکاراگوئه، به‌صورت بحثی داغ در کنگره آمریکا و مطبوعات درآمده است.

نیویورک تایمز، **زیر آتش** را درمیان فیلمهای سیاسی همزمانش، "بحث‌انگیزترین نامید، (سیلک‌وود، محاکمه قرن، انتخاب نهایی، و هانا.ک. فیلمهای دیگری‌اند که در لیست آمده‌اند)، و متذکر شده که "**زیر آتش** صراحتا" جانب ساندینیست‌های پیروز را می‌گیرد، و شاید تنها فیلم آمریکایی دهه‌های اخیر است که با دولتی خارجی که آمریکا درگیر نبردی سیاسی و اقتصادی با آن است، همسویی نشان می‌دهد." اما ماهیت دقیق این "نبرد" هیچوقت توسط حکومت ریگان روشن نشده است. و **زیر آتش**، که متضمن تصویر روشنی از نقش کثیفی‌ست که "سیا" در نیکاراگوئه ایفا می‌کند، ممکن است به‌آمریکاییان کمک کند تا توجه بیشتری به‌قضیه درخواست دولت برای افزایش حیرت‌انگیز بودجهٔ "عملیات پنهانی" در نیکاراگوئه معطوف دارند. (تهیه‌کنندگان فیلم درسپتامبر ۱۹۸۳ قبل‌ازپخش‌عمومی آن، دریک جلسهٔ خصوصی فیلم‌رابرای‌نمایندگان‌کنگره نمایش دادند.) سرانجام، **زیر آتش** با توجه به‌هجوم اخیر آمریکا به جزیره کوچک گرانادا با دولت انقلابی نیکاراگوئه مناسبت وحدت زمانی یافته است، هجومی که به‌عقیده بسیاری از ناظران هدفش این بود که زنگ خطری برای نیکاراگوئه

باشد. درواقع، دربی حمله به‌گرانادا، که ماءموران حکومتی ریگان علنا" تاءیید کردند حمله به‌نیکاراگوئه هم محتمل است، فیلمی چون **زیر آتش** که آشکارا با جنبش مردمی ساندینیست ها که هم‌اکنون در آنجا حاکم است همدردی نشان می‌دهد، ناگزیر برای تماشاگران آمریکایی بحث‌انگیز خواهد بود.

اما **زیر آتش** به‌دلیل دیگری نیز بحث‌انگیز است. فیلم، دربافتی داستانی، دو راهی‌یی را که دو روزنامه‌نگار آمریکایی با آن مواجه‌اند به نمایش درمی‌آورد. از این دو نفر خواسته می‌شود تا در کار روزنامه‌نگاری‌شان، همدردی رو به‌رشدشان درقبال آرمان ساندینیست‌ها را در خدمت مستقیم این جنبش قرار دهند. این طرح داستانی پربار، که رخدادهای آن‌درون پسزمینهٔ تاریخی یک انقلاب هنوز خبرساز می‌گذرد، همه نوع مسائل بحث‌انگیز پیش می‌آورد. شماری از خبرنگاران خارجی کهنه‌کاری که در خلال وقوع حوادثی که در فیلم آمده در نیکاراگوئه ماءموریت داشتند، توضیح داده‌اند که پرداخت فیلم از تاریخ، اختلافهایی کوچک و بزرگ با حوادث واقعی دارد، و برخی از روزنامه‌نگاران ناراحتی‌شان را از طرز برخورد فیلم با اخلاق روزنامه‌نگاری بروز داده‌اند.

جالب است که، هرچند فیلم **سال زندگی پرمخاطره** به‌همان میزان **زیر آتش** بحث‌انگیز نیست، اما حداقل یک خبرنگار خارجی خبر، که سالهای زیادی در اواسط دهه شصت در صحنه سیاسی اندونزی حضور داشته، در قبال فیلم واکنش نشان داده. در مقاله‌یی در **نیویورک تایمز** (۲۳ ژانویه ۱۹۸۳) "برنارد کالب" اشاره می‌کند که فیلم پتیر ویر، در عین حال که به‌دقت فضای عمومی سیاسی آن‌دوران‌را منعکس می‌کند، جزئیاتی از مسائل سیاسی خیلی مهم را نادیده می‌گیرد و برداشتهایی سخت قصه‌وار از مسائل تاریخی دیگر ارائه می‌دهد. شایدچنین‌تحریفی درهرگونه‌بازسازی‌داستان‌وار حـــوادث و شــرایط تــاریخی واقعـــی اجتناب ناپذیر باشد. با این حال، پدیده جالبی‌ست که درمی‌یابیم خبرنگاران خارجی پرتجربه صراحتا" فیلمهای داستانی دراماتیک را مقبول نمی‌دانند تا هم شیوهٔ نمایش خودشان از حوادث را توجیه کنند و هم شیوه‌یی را که روزنامه‌نگاران حوادث را گزارش می‌کنند. این دو فیلم، هر عیبی هم که داشته باشند، شایسته توجه فراوانی‌اند چون آنچه را در گزارشهای روزنامه‌های غربی درباره جنبش‌های اجتمـاعی جهـان سوم بـه‌چشم می‌خـورد، باریک‌بینانه مورد پژوهش قرار می‌دهد.

●

«زیر آتش»

Under Fire

کارگردان: راجر اسپاتیس وود ○ بازیگران: نیک نولتی، جین هاکمن، جوانا کاسیدی، ژان‌لویی ترن‌تینیان، اد هریس ○ محصول ۱۹۸۳ آمریکا، ۱۲۵ دقیقه.

●

کوتاه شده از مجله فیلم کوارترلی بهار ۸۴

ترجمهٔ: احمدرضا فرید واحد

دربارهٔ «لوته آیسنر» از پیشگامان سینماتک فرانسه؛ به‌انگیزه مرگش

فرشتهٔ سینماتک



این مسئله کـه او چگونه فرصت می‌کرد با کار بیش از تمام وقت برای سینما تک، کتابهایش را هم بنویسد، یك راز باقی‌مانده‌است.

"ریچارد، ریچارد، وقتی از کورفورستن دام رد می‌شویم باید خیلی، خیلی محتاط باشیم. من در این شهر هولناک به‌دنیا آمدم، اما نمی‌خواهم همین‌جا بمیرم." لوته هـ. آیسنر در مارچ ۱۸۹۶ در این شهر به‌دنیا آمد. در رشته باستانشناسی و تاریخ هنر تحصیل کرد و پایان‌نامه دکترایش را در ۱۹۲۴ با عنوان "تصویرها در گلدانهای یونانی" نوشت. دو سال بعد شروع کرد به نوشتن مقاله، نقد کتاب و انجام مصاحبه در یکی از نشریات ادبی آن زمان. در ۱۹۲۷ به عضویت هیئت تحریریه "فیلم کوریر"، نشریهٔ روزانهٔ فیلم و تئاتر، درآمد، و در آنجا نقد فیلم و تئاتر می‌نوشت.

سال ۱۹۳۳ فرارسید. "لوته"، پیشگویانه‌تر از بسیاری آدمها، دریافت که دیگر وقت رفتن است. برادرش به او اطمینان داد که همهٔ این "یاوه‌های نازی" بزودی محو خواهد شد. لوته بهتر فهمیده بود، و به برادرش گفت، "من حالا از اینجا می‌روم، اما با تمام کتابها و لوازمم. روزی می‌رسد که تو هم اینجا را ترک می‌کنی، اما فقط خواهی توانست یک کیف دستی با خودت برداری." همین طور هم شد؛ یک روز در ۱۹۳۸ کسی به در اتاق لوته در پاریس کوفت؛ برادرش بود ــ با یک چمدان کوچک. لوته پاریس را برگزید چون خواهرش با یک فرانسوی ازدواج کرده بود، و به همین خاطر در دیار غربت کاملا" تنها نبود. اگرچه، آنطور که در خفا به من گفت، "من با خواهرم نمی‌ساختم. او اهل بریج بود."

در پاریس مقالات و گزارشهای سینمایی می‌نوشت... تا اینکه حادثه مهمی در زندگی‌اش رخ داد. در ۱۹۳۴ در یک مجله فرانسوی خواند که دو مـرد جوان، هانری لانگلوآ و ژرژ فرانژو، تصمیم گرفته‌اند فیلمهای صامت را از نابودی نجات بخشند. این نکته توجهش را جلب کرد، چون با فیلمهای صامت بزرگ شده بود، و برای او این فیلمها "فضا" و راز بخصوصی داشتند؛ متفاوت با فیلمهای ناطق. برای مجله نامه نوشت و قرار ملاقاتی با آن دو مرد گذاشت. لانگلوآ فقط بیست سال داشت، نصف سن لوته، اما سه‌تایی‌شان فورا" به توافق رسیدند، و هرچند که لوته آنها را در جستجو برای نسخهٔ فیلمها همراهی نمی‌کرد اما برای انتخاب و طبقه‌بندی عکسها، برنامه‌ها، پوسترها و فیلمنامه‌ها کمک می‌کرد.

با شروع جنگ، مدتی در کارش وقفه افتاد... بعد از پایان جنگ، لانگلوآ او را برگرداند و حالا که "سینماتک" فرانسه از دولت کمک مالی دریافت می‌کرد و مکان ثابتی داشت، لوته مدیر "سینماتک" شد و سی سال این سمت را حفظ کرد. به‌گفتهٔ لانگلوآ، دو سوم اشیاء موزهٔ "سینماتک" (لباسها، دکورها، ماکت‌ها و غیره) را لوته فراهم کرد.

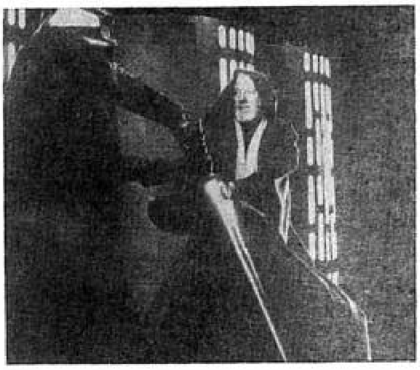
اما برخلاف ماری میرسون و خود لانگلوآ، لوته آیسنر بیرون از سینماتک هم زندگی حرفه‌یی داشت. در ۱۹۴۸ مقالهٔ مهمی دربارهٔ فیلمهای آلمانی فریتز لانگ انتشار داد. در ۱۹۵۲ کتابی که به او شهرت بخشید منتشر شد: **پردهٔ شیطانی**، که به اعتقاد منتقدان بسیاری، از میان کتابهایی که به نقد فیلم می‌پردازند، احتمالا" بهترین است، و این حرف می‌تواند حرف درستی باشد. دانش لوته درباره تئاتر آلمان ــ که به رشد فیلمها ارتباطش می‌داد ــ به همین اندازه مهم بود. بررسی جامع و پراعتبار او دربارهٔ "مورنا" اولین بار در ۱۹۶۴ در پاریس، و سپس با جرح و تعدیل و افزودن بخشهایی، در ۱۹۷۳ در لندن نشر یافت. آخرین کتابش **فریتزلانگ** (لندن، ۱۹۷۶) بود. این مسئله که او چگونه فرصت می‌کرد با کار بیش از تمام وقت برای سینماتک، این کتابها را هم بنویسد، یک راز باقی مانده. در ۱۹۷۵ در سن ۷۹ سالگی، و آنهم به‌خاطر اولین حمله قلبی‌اش، بازنشسته شد. "فرانسوا تروفو، یکبار او را "فرشته" سینماتک لقب داد. مرگ آیسنر در ۲۵ نوامبر ۱۹۸۳، پایان یک دوره را رقم می‌زند؛ پایان یک نوع مورخ سینما که کلاسیکهای بزرگ سینمای صامت را به‌همان شکل اصلی‌اش دیده است.

بخشهایی از مقالهٔ ریچارد راود سایت اند ساوند، بهار ۱۹۸۴

چشم‌انداز

"چشم‌انداز" بخش تازه‌ای از مجله است که در حاشیه و متن رویدادهای سینمایی دنیا گام می‌زند و نگاهی است غیرخبری به این رویدادها. یادداشتهایی که شاید مبنای برخی از آنها در محدودهٔ "سینمای ۸۰" بگنجد، اما گاه به‌تفسیر و نظر نزدیک می‌شود و قالبی دیگر، از این‌گونه، می‌طلبد.





● بیم و امید سرجولئونه

سرجولئونه، پدر وسترن اسپاگتی ایتالیا، به‌تازگی با فیلم "روزی روزگاری در امریکا" شهرت فراموش شدهٔ خود را بازیافته است و در مصاحبه‌هایی که این روزها با مطبوعات می‌کند، تک و توک حرفهای سنگینی می‌زند. لئونه (که در ۱۹۶۴ فیلم پرفروش "بخاطر یک مشت دلار" را به‌تقلید از "یوجیمبو"ی کوروساوا ساخت) در نشستی با خبرنگار سینمایی مجلهٔ اکونومیست، فیلمسازانی را که از تلویزیون تقلید می‌کنند خوار می‌شمارد و با بیم و امید از آیندهٔ سینما سخن می‌گوید:

"این شستشوی مغزی که با سریالهایی مثل *داینستی* و *دالاس* راه افتاده، واقعا" مرا نگران کرده است. اینها، چیزهایی را که فقط و فقط شایعه است به خورد مردم می‌دهند و برای آنها نه عقل می‌گذارند و نه قدرت تشخیص خوب و بد. دست آخر، سینما هم برای این‌که بتواند خودش را با این خرابکاری وفق بدهد، فیلمهایی تولید می‌کند که شبیه سریال‌های تلویزیونی است. بعد هم می‌زند و یکی از این فیلم‌ها پنج تا اسکار می‌گیرد؛ مثل همین فیلم "شرایط دوست داشتن
"Terms of Endearment

اما فکر می‌کنم به جوانها می‌شود امید بست. چنان عشقی به سینما پیدا کرده‌اند که از عشق ما هم بالاتر زده. در رم، ما یک جریان سینمایی فوق‌العاده داریم. برای دو سه ماه روزی چهار تا فیلم در محل "سیرک بزرگ رم" نشان می‌دهند و هر دفعه حدود چند هزار نفر آنجا جمع می‌شوند. معتقدم جوانها احساس می‌کنند که نمی‌خواهند بگذارند سینما بمیرد. آخر، این تنها سنگری‌ست که برای ما باقی مانده. امیدوارم که جوانها با دفع پاتک تلویزیون، روح زندگی را به سینما برگردانند."

● بلای مرگبار

ریچارد پترسن، سردبیر مجلهٔ معتبر امریکن سینماتوگرافر، دلواپس بلائی‌ست که از تلویزیون مرگبارتر است: بلای تسلط تکنولوژی بر سینمای امروز آمریکا. او در سر مقاله‌اش هشدار می‌دهد که بسیاری از کارگردانها خود را دربست در اختیار تکنیسین‌ها و شعبده‌بازان و خالقان افکت‌ها و حقه‌های رنگارنگ گذاشته‌اند و تصور می‌کنند که ضرب‌شست‌های تکنیکی می‌تواند جای آفرینش هنری و طراوت اندیشه را بگیرد.

در امریکا، امروزه، کمتر تهیه‌کننده‌ای‌ست که پول (و تکنیسین‌های نابغه‌ای مانند داگلاس ترومبل و ریچارد ادلوند) راول کندو دنبال طراوت اندیشه برود. وقتی فیلم "شکارچیان ارواح" Ghostbusters با طعمهٔ ۲۰۰ حقهٔ محیرالعقول سینمایی و یک داستان سطحی موهوم میلیونها تماشاگر ساده‌بین را در تاریکی سینماها بدام می‌اندازد و طی نه هفته و سه روز نمایش صد و شصت و دو میلیون و هفتصد و بیست و پنج هزار و پانصد و هشتاد و شش دلار کار می‌کند، مسلما" جایی برای فیلمسازان متفکر و واقع‌گرا نیست. مسابقه‌ای که در امریکا برای ساختن فیلمهای تخیلی پولساز آغاز شده، ظاهرا" پایانی ندارد و رقیب‌ها به هر وسیله‌ای برای استثنائی‌تر کردن فیلمهای خود چنگ می‌زنند. و البته گاهی هم بد می‌آورند و مثل جان لندیس گرفتار می‌شوند. در همان حال که شکارچیان *ارواح* در سیصد سینمای آمریکا پول پارو می‌کرد، در یکی از دادگاههای لوس‌ـ آنجلس، جان لندیس، کارگردان فیلم بین‌ـ *الطلوعین* "Twilight Zone" قسم می‌خورد که بی‌گناه است و سعی می‌کرد که مرگ یک مرد و دو کودک را به گردن جیم *کامومایل*، مسئول افکت‌ها و حقه‌های سینمایی فیلم، بیندازد.

دادستان، لندیس و کامومایل را متهم کرده بود که در جریان فیلمبرداری *بین‌الطلوعین*، برای پرشکوه‌تر کردن انفجار یک دهکده، بمب‌ها را زودتر از موعد منفجر کرده و باعث سقوط مرگبار هلی‌کوپتری که طبق داستان فیلم قرار بود در آخرین لحظه از دهکده بگریزد، شده‌اند. کامومایل مدعی بود که طبق فیلمنامه و دستور کارگردان پیش رفته است و قصور از خلبان بوده که نتوانست بخوبی مانور کند. و کارگردان در جواب ادعا می‌کرد که چون کامومایل در یک چنین فیلمی همه‌کاره بوده، او به‌عنوان کارگردان نقش چندانی نمی‌توانست داشته باشد.: "هلی‌کوپتر که قرار بود بچه‌ها را فراری بدهد، تازه رسیده بود روی دهکده ویتنامی‌ها و فیلمنامه می‌گفت که با رد شدنش بمب‌ها باید منفجر شوند. اما جیم که خیلی هیجان‌زده بود،، یک مرتبه به من گفت: هی، جان، می‌خوای چربش کنم؟ و من تا آمدم بگویم نکن، بمب‌ها را ترکاند و هلی‌کوپتر که ملخش کنده شده بود، مدتی مثل آدمهای گیج دور خودش چرخید، و بعد سقوط کرد."

● سوپرگرل

"وقتی کریستوفر ریو سوپرمن صحنه را ترک می‌کند، هلن سلیتر سوپرگرل جای او را می‌گیرد و با تماشای سوپرگرل شما باور خواهید کرد که یک دختر هم می‌تواند پرواز کند!"

یکی از آگهی‌های تبلیغاتی فیلم سوپرگرل (که ترجمهٔ آن به فارسی سره می‌شود "ابر ـ دختر"!) با این جمله‌ها شروع می‌شود و ظاهرا" تهیه کننده امیدوار بوده است که آدمهای زیادی را برای دیدن چگونگی پرواز یک دختر به سینماها بکشاند. فیلم اما به‌دلیل ضعف پرداخت و کمبود تزئینات، چنان‌که انتظار می‌رفت نتوانسته است در آمریکا خوب کار کند. اما، جالب است که ژاپنی‌ها با آغوش باز به استقبال این فیلم رفتند (در شب اول نمایش در شش سینمای توکیو، ۶۹۳۲۹ دلار فروش کرد).

تنها نکتهٔ قابل توجه سوپرگرل اینست که آن قدرت جسمانی فوق طبیعی را که تابحال در انحصار قهرمانان مرد سینما بوده به یک دختر خوش قلب بیست ساله می‌دهد. (زنها، البته، بیش از این به نقش خون‌آشامان و جن‌زدگان ظاهر شده‌اند و قدرت شیطانی ویرانگر خود را به ظهور رسانده‌اند). داستان فیلم، همان قصهٔ قدیمی مقابلهٔ ساده‌بینانهٔ خیر و شر است که جزء لاینفک این نوع فیلمها بشمار می‌رود. زالتار (پیتر اتول)، فرمانروای سیارهٔ **ارگوسیتی** است. نیروی حیاتی این تمدن فضایی را گوی کوچکی به‌نام امگاهدرون تامین می‌کند که بر اثر سهل‌انگاری *کارا* (سوپر گرل) پوست محافظ دور سیاره را می‌شکافد و در فضای لایتناهی ناپدید می‌شود. *کارا* برای یافتن گوی به زمین پرواز می‌کند و در آنجا با ساحره‌ای به‌نام **سلنا** (فی داناوی)، که گوی را به‌دست آورده، دست و پنجه نرم می‌کند و سرانجام به برکت سلاحهای پیچیده و قلب طلایی‌اش پیروز می‌شود.



● بحران درسینمای برزیل

سینمای برزیل دچار بدترین بحران عمر خود شده است. مردم کمتر به سینما می‌روند (در سه ماههٔ اول امسال نسبت به مدت مشابه سال قبل بیست و پنج میلیون بلیط کمتر فروخته شد)، شمار سینماها از ۲۲۰۰ واحد در ۱۹۷۸ به ۱۶۰۰ واحد در ۱۹۸۴ کاهش یافته است و دولت، زیر فشار مشکلات روزافزون اقتصادی، کمک به صنعت سینمای ملی را قطع کرده است. در همان حال، قانون جدید سانسور، تهیه کنندگانی را که برای جلب مشتری بیشتر، به سکس و خشونت پناه برده‌اند ناامیدتر کرده است.

قانون جدید سانسور، در مقایسه با مقررات قبلی، ملایم‌تر است و بیشتر بر توصیه تاکید دارد تا بگیر و ببند. طبق این قانون، فیلمها به سه دسته تقسیم می‌شوند: "نامناسب برای اشخاص کمتر از ۱۴ سال"، "نامناسب برای اشخاص کمتر از ۱۸ سال" و "پورنوگرافیک" یا "به‌شدت خشونت‌آمیز". اضافه بر این، مقام‌های مسئول می‌توانند دیدن برخی از فیلمهای سکسی و خشونتبار را برای اشخاص کمتر از ۱۸ سال "ممنوع" کنند و، ضمنا، طبقه‌بندی قدیمی فیلمها برای افراد شانزده، ده و پنج ساله در قانون جدید حذف شده است.

فیلمها سه نوع پروانهٔ نمایش می‌گیرند: عمومی، *خاص*، و محدود. پروانهٔ عمومی برای فیلمهای معمولی‌ست که نمایش آنها عیب و ایرادی ندارد. پروانهٔ *خاص* مربوط به فیلمهای هنری و روشنفکرانه‌ای‌ست که در مکان‌های خاص ــ نظیر سینه‌کلوب‌ها ــ نشان داده می‌شوند. و پروانهٔ "محدود" را فقط برای فیلمهای پورنو و سراسر خشونت صادر می‌کنند و زمان و محل نمایش این نوع فیلمها محدود است. مثلا" اگر یک فیلم برزیلی چنین پروانه‌ای بگیرد نمی‌تواند از سهمیهٔ نمایش ۱۴۴ روز در سال استفاده کند (براساس روش سهمیه بندی در برزیل، مدت نمایش فیلم‌های خارجی و داخلی مشخص شده و هدف از این روش تقویت سینمای ملی بوده است.)

امبرافیلمه، شرکت تعاونی تولید و پخش فیلم برزیل که فعالیت آن متکی به دولت است، در شرایط فعلی سخت آسیب دیده است. با قطع کمک دولت، صندوق امبرافیلمه ته کشیده و این موسسه پرتکاپو که نقش مهمی در صنعت فیلم برزیل داشته در آستانهٔ از هم پاشیدن قرار گرفته است. امبرا فیلمه برای سال آینده حداقل به یک میلیون و دویست هزار دلار نیاز دارد. روبروتو پاریرا، دبیر کل این موسسه، پیش بینی می‌کند: "وضع چنان خراب است که فکر نمی‌کنم در یکی دو ماه آینده حتی بتوانیم حقوق کارمندان خود را بپردازیم."



● لبخند یونانی

ضرب‌المثلی‌ست که گریه و خندهٔ یونانی‌ها را باید جدی گرفت ــ ریشهٔ این برداشت شاید به گذشته‌های دور این قوم فیلسوف پرور برگردد که هم حکم *گریان* داشته‌اند و هم حکم *خندان*. به هرحال، لبخندی که اخیرا" بر لبان پخش کنندگان فیلم و سینماداران یونان نقش بسته، کاملا" جدی و حساب شده است. وزارت بازرگانی یونان تصویب کرده است که قیمت بلیت سینماها ۱۵ تا ۵۰ درصد بالا برود. براساس این تصمیم، بهای بلیت سینماهای درجهٔ یک در شهرهای بزرگ آتن، پیرائوس، تسالونیکی و پاتراس ۱۵ درصد افزایش می‌یابد و به ۱۵۰ دراخما (۱/۳۰ دلار یا کمی بیشتر از دوازده تومان) می‌رسد. فیلمهایی که از ۳ هزار متر بلندتر هستند، معادل ۱/۴۷ دلار تعیین شده و بلیت سینماهای درجهٔ دو و سه از ۱۰۵ تا ۱۲۵ دراخما در نوسان است. در همین حال اجازه داده شده که بلیت این سینماها در فصل تابستان بین ۱۱۵ تا ۱۲۵ دراخما باشد.

دولت یونان با این استدلال که سینما یک وسیلهٔ تفریح عمومی‌ست و نباید گران تمام شود، در سال ۱۹۸۱ جلو افزایش قیمت بلیت را گرفت. هیاهوی سینمادارها و پخش‌کنندگان که بلند شد، دولت در سال گذشته پذیرفت که به‌دلیل پائین آمدن ارزش پول کشور، قیمت بلیت سینماهای درجهٔ یک حداکثر تا ۱۲۰ دراخما بالا برود. اما افزایش فعلی ــ که با رشد، هرچند اندک، تماشاگران همراه شده ــ بسیار شیرین است و امید ماندگاری را به صنعت فیلم یونان داده است.

سینمادارها، حالا در پی آن هستند که مالیات بلیت را هم به‌نحوی پایین بیاورند. این مالیات، با این‌که چندی پیش از ۴۸ درصد به ۲۵ تا ۳۰ درصد کاهش یافت، در مقایسه با سایر سرگرمی‌ها ــ مانند فوتبال و تئاتر ــ که به بلیت آنها مالیات تعلق نمی‌گیرد، گران و ناعادلانه به‌نظر می‌رسد. مدیران سینماها می‌گویند که پس از کسر مالیات، حدود ۳۰ درصد عایدی را مالک سینما برمی‌دارد، ۳۵ تا ۵۰ درصد آن به جیب پخش کننده می‌رود، و با الباقی نمی‌توان هزینه‌های جاری سینما را پرداخت. در لایحه‌ای که قرار است برای بررسی و تصویب به مجلس یونان برود، سینمادارها و پخش کنندگان خواستار گنجاندن ماده‌ای شده‌اند که اجازه می‌دهد مقداری از مالیات فروش بلیت، به تعمیر و نوسازی سینماها اختصاص پیدا کند.



● چند فیلم متفاوت

ویدئو فقط میدان تاخت و تاز شوهای بی‌سر و ته، فیلمهای پورنو، و ملودرامهای سبک نیست (هرچند که اکثر بینندگان ویدئو را طرفداران این نوع فیلمها تشکیل می‌دهند). کمپانی‌های معروف فیلمسازی و پخش فیلم، که جاپای خود را در بازار ویدئو نیز محکم کرده‌اند، بسیاری از فیلمهای خود را روی نوار ویدئو به بازار عرضه می‌کنند. و در این میان، آثاری به‌چشم می‌خورد که می‌توانند تماشاگر مشکل پسند ویدئو را اندکی راضی کنند. چند نمونه از آخرین فیلمهای خوب و متوسطی که به بازار آمده‌اند (همراه با نام کارگردان و پخش کننده) در اینجا می‌آوریم:

آوانتی (بیلی وایلدر / وارنر) ــ رستوران آلیس (آرتورپن / وارنر) ــ دکامرون (پازولینی / وارنر) ــ زنگها برای که به صدا درمی‌آیند (سام وود / سی آی سی) ــ دنیای ممنوع (راجر کرمن / امیسی) ــ سلطان کمدی (مارتین سکورسیسی / تورن وای ام آی) ــ مردی برای تمام فصول (فرد زینه‌مان / کلمبیا و آر سی آی) و برای دوستداران تاریخ سینما، فیلم درکولا با شرکت بلالوگوزی و به‌کارگردانی تادبراونینگ (۱۹۳۱).

● مجازات

اینها، البته، فیلمهایی هستند که رسما" و به‌طور قانونی روی ویدئو آمده‌اند. وگرنه شبکهٔ جهانی سرقت فیلمها و تبدیل آنها به ویدئو چنان فعال و مبتکر است و بقدری سریع عمل می‌کند که گاهی دیده می‌شود نوار ویدئوی فیلم پرفروشی که هنوز روی پرده است، از ابوظبی یا ساحل عاج سردرمی‌آورد! این سبک غیرقانونی به‌علاوه تکثیر بی حد و مرز فیلمهای ویدئو، در همه جای دنیا بی‌جواب نمی‌ماند و قانون کپی رایت از حقوق صاحب اصلی اثر گاهی به‌خوبی دفاع می‌کند. در امریکا هر کس که بدون اجازه از روی یک فیلم ویدئو کپی بردارد، بین پنج سال زندان و ۲۵۰ هزار دلار جریمه، یکی را باید انتخاب کند. در انگلستان مجازات تکثیر غیرقانونی فیلم ویدئو، دو سال زندان و جریمه‌ای است که به‌تشخیص رئیس دادگاه تعیین می‌شود. سبک‌ترین کیفر، اما، در استرالیاست. در این کشور هرکس گاوی‌را بدزدد ده سال به زندان می‌رود و باز کردن مغازه در روزهای تعطیل ۵۰۰ هزار دلار جریمه دارد. اما اگر کسی را به‌خاطر تکثیر غیرمجاز مثلا" فیلم "ئی‌تی" بگیرند، فقط ۱۵۰ دلار استرالیا جریمه خواهد شد!

ج ــ ن

یک بررسی تطبیقی:

نوشته: استوارت کامینسکی
ترجمه: مسعودمدنی

فیلم سامورایی در برابر وسترن

در فیلم "آفتاب سرخ"، عملا یک سامورایی و یک وسترنر در مقابل هم می‌ایستند



درفیلم سامورایی، یک سامورایی می‌تواند با سنر خیره‌کننده‌ٔ شمشیر بازی‌اش، پانزده یا بیست‌تن را شکست دهد. سامورایی می‌تواند همچنین با شمشیرش به‌مقابله با اسلحه گرم بیآید و برآن پیروز شود. او می‌تواند این کارها را حتی وقتی کور است یا فقط یک چشم ویک دست دارد، نیز انجام دهد. سامورایی حتی می‌تواند وقتی حریف دارای قدرت پرواز است، یا می‌تواند خود را غیب کند، هم این کارها را با موفقیت انجام دهد.

درگونه‌ٔ "جیدای جکی "Jidai - geki یا فیلمهای تاریخی ژاپنی، به ویژه فیلمهای سامورایی سینماگر چنان می‌تواند به‌بازی با اسطوره بپردازد، که وسترن سازی‌های آمریکایی را جرات آن نیست. زیرا ضرورتهای ملی، وقراردادها و سنت‌های سینمای تاریخی مانع از آن می‌شود که سینماگر وسترن دست به‌این کار بزند. سینماگر وسترن می‌تواند داستان و رویداد را تا حد ممکن گسترش دهد، اما نه ورای آن. در غیر این‌صورت بیننده، فیلم حاصل را نخواهد پذیرفت، به فیلم خواهد خندید و از آن راضی نخواهد بود. اما سینماگر ژاپنی در فیلم سامورایی باید محدوده‌های امکانات قابل قبول‌را پشت سر بگذارد تا بتواند انتظارات بیننده‌اش را برآورده کند.

تحقیق در چگونگی کارکرد قراردادهای سینمای سامورایی و شناخت ارزشهای هنری و اجتماعی آنها به خواننده و بیننده کمک می‌کند تا گونه‌ٔ "سامورایی" را بیشتر بشناسد. مقایسه و مقابله‌ٔ فیلمهای سامورایی با فیلمهای وسترن هم می‌تواند به خواننده بینشی درباره این شکلهای سینمایی به‌ظاهر شبیه، ولی باطنا "کاملا" متفاوت، به‌دست دهد.

مجموعه‌ای از فیلمهای محبوب و رایج **سینمای سامورایی، فیلمهایی است‌که قهرمان** آنها سامورایی‌هایی هستند که فقط دارای یک چشم و یا یک بازواند. اولین فیلم این‌مجموعه موسوم به "راز گلدان" ساخته‌ٔ "هایدوگوشا"، ماجرای یک سامورایی را بازگو می‌کند که دست به کشتن جاسوسی می‌زند. این جاسوس دارای قدرت‌پرواز است و می‌تواند خودش را ناپدید کند. در جنگی که میان این دو صورت می‌گیرد، سامورایی یکی از چشم‌هایش را از دست‌می‌دهد. این موضوع از نظر استاد سامورایی اهانت‌آمیز است، زیرا که‌نشانه‌ای دائمی است از این که یک غیرسامورایی به‌او آسیب رسانده است. از این‌رو، استاد دستور می‌دهد که دست و بازوی راست سامورایی را قطع کنند. سامورایی به‌این تصمیم تن می‌دهد و از منزل استاد خارج می‌شود. اما بعدهاموفق می‌شود با حفظ یک گلدان گرانبها که متعلق به خاندان استاد است، خود را تاحدی از زیر این خفت خارج کند. گرچه وی در انتهانمی‌تواند به‌سوی استاد برگردد، اما می‌تواند به ماجراهای دیگر بپردازد، با تباهی مبارزه کند و در جستجوی استادی باشد که خواهان او باشد.

در فیلمهای سامورایی که از جنگ جهانی دوم به بعد ساخته شده‌اند، همواره نوعی نقص جسمی در قهرمانان فیلمها دیده می‌شوند. این امر به صورت عامـل تپنده‌ای در این فیلمها رخ می‌نماید، گاه به صورت موضوعی مهم در رابطه با رویداد داستان یا قهرمان و گاه به صورت عنصری در پسزمینه. نقص بدنی قهرمان همواره از نوعی بی‌آبرویی یاشکست ناشی شده است. از این‌رو به‌عهده‌ٔ جنگجوی معلول است که با آبرومندی به زندگی ادامه دهد و بر کمبودها غلبه کند و در ضمن، ضایعات ناشی از نقص جسمانیش را بپذیرد. منتقدین معتقدند که جنگ جهانی دوم و وحشت از بمب اتمی، فضای فیلم‌های سامورایی بعد از جنگ را پر کرده است، (همانطور که تاثیر این وحشت در "سینمای سیاه" آمریکا نیز دیده می‌شود.) و به این فیلمها بسیاری قراردادهای امروزین آنها را ارائه داده است.

دو مجموعه فیلم سامورایی ژاپنی وجود دارد (که هریک حداقل دارای ده فیلم است) که با جنگجوی کوری سروکار دارند که در شمشیر بازی خبره است. این جنگجویان در واقع ابزار کور اجرای عدالتند و وظیفه‌شان مقابله با تباهی‌ها در کشور ژاپن است. (باید متذکر شد که یکی از این فیلمها منبع الهام یک‌وسترن معاصر ایتالیایی موسوم به "مرد کور" — ۱۹۷۱— بوده است.) فیلمی از این دو مجموعه که توسط "کیمیوسکی یاسودا" کارگردانی شده، درباره شمشیر زن کوری است که در نقش قهرمان ظاهر می‌شود. مجموعه دیگر که توسط "کیروکازوایچی مورا" کارگردانی شده، با یک زن کور شمشیرباز سروکار دارد. این هردو جنگجوی کور در دوران اضمحلال نظام زندگی خاندانی در ژاپن اواخر قرن نوزده، سرگردان دیده می‌شوند. ماجرای بیشتر فیلمهای سامورایی در یک دوران تحول رخ می‌دهد، دورانی که طی آن جستجویی به دنبال رهبری روحی و درونی آغاز شده است، دورانی که تصادفا" مشابه دورانی است که غالب وسترنهای آمریکایی درآن رخ می‌دهند.

عامل پایدار دیگر فیلمهای سامورایی، نفرت از اسلحه گرم است. این نفرت، بازتاب اعتقاد به غرور مبنی‌بر شرافت فردی، و نه تکنولوژی است. در فیلم "یوجیمبو" (۱۹۶۱) به‌کارگردانی اکیراکوروساوا، سامورایی که نقش آن را توشیرومیفونه بازی می‌کند، در روبرویی با تیرانداز، او را با شمشیر و کارد از پای در می‌آورد. سامورایی واقعی اسلحه را حقیر، و آن را نشانه‌ٔ صنعتی شدن می‌داند، تجلی عنصری غیرتصوفی و ضدسنت وتجسم مکانیکی شدن و غیرانسانی شدن جنگ. این تحقیر به گونه‌ای برجسته توسط‌کوروساوا در فیلم "هفت سامورایی" (۱۹۵۴) ارائه شده است. در این فیلم شجاعترین سامورایی و نوآموزی که ستایشگر اوست، توسط تنها اسلحه‌ٔ گرم موجود کشته می‌شوند.

قهرمان فیلم سامورایی فقط توسط‌اسلحه به قتل می‌رسد. در دو فیلم "شیرسرخ" (۱۹۶۸)، ساخته‌ٔ "کیهاچی لوکاموتو" و "قیام سامورایی" (درتهران، "عصیان" (۱۹۶۷) ساختـهٔ

ماساکی کوبایاشی، گلوله است که زندگی میفونه را می‌گیرد. در یک وسترن به نام "آفتاب سرخ" ساختهٔ ترنس یانگ که چکیدهٔ ملغمه مانندی ازتقلیدهای "سرجیولئونه" و فیلم‌های سامورایی است، برای آن‌که جنگجوی فیلم بمیرد، باران گلوله‌ای ورای آنچه برای شخص عادی لازم است، به‌کار گرفته می‌شود.

شناخت چندین عنصر دیگر از فیلمهای سامورایی، درک این "گونه" سینمایی را آسانتر می‌کند. اول این‌که‌گرچه در تمام فیلمهای این گونه، همیشه دوئلی اتفاق نمی‌افتد، اما سامورایی غالبا" مجبور می‌شود طی داستان با سامورایی دیگری که خبیث نیست، به شمشیر بازی بپردازد. صرفنظر از این که‌کدام سامورایی برندهٔ دوئل است، هردونفر برای بیننده قابل احترام هستند. این گونه دوئل‌هابه ستیزهای فیلم وسترن شباهتی ندارند که همیشه به‌صورت خصوصی و معمولا" در فضای باز و گسترده‌ای صورت می‌گیرند.

قرارداد مهم دیگر فیلم‌های سامورایی، ترکیب افسانه و تاریخ درآنهاست. به‌نظر می‌رسد بینندهٔ ژاپنی به‌محض شنیدن سال یا نامی آشنا، هزاران رابطه‌تاریخی خاص را به یادمی‌آورد. اما بینندهٔ آمریکایی فقط می‌تواند فرضیاتی چند را در مورد "جسی جیمز"، "بیلی‌کید"، "وایات ارپ" و ده‌دوازده قهرمان تاریخی دیگر که بین سالهای ۱۹۱۵ — ۱۸۳۰ زندگی کرده‌اند، به‌یادآورد. اما سینماگر در فیلم سامورایی بدیهی می‌پندارد که بینندهٔ ژاپنی از صدها شخصیت واقعی و افسانه‌ای که طی دوره‌ای مشتمل برصدها سال وجود داشته‌اند، آگاهی دارد.

مانند گونهٔ وسترن، باید متذکر شویم که درعین اینکه درگونهٔ سامورایی قراردادهایی وجود دارند که فیلمها براساس آنها بنا می‌شوند، کارگردانهای مستقلی هم هستند که از این قراردادها برای رسیدن به اهداف شخصی‌شان استفاده می‌کنند. تنوع وگستردگی این‌گونه کاربردها در فیلمهای سامورایی به اندازه‌ای است که بین فیلمهای کارگردانهای وسترن مثل "جان فورد"، "هنری کینگ" "هاوارد هاکز"، "هنری هاتاوی"، "باد بوتیچر" و "سام پکین‌پا" تنوع و تفاوت‌هست.

کارگردانهای سامورایی، به سنتی تاریخی اعتقاد دارند که قدرت و غرور ژاپنی‌ها از آن مایه می‌گیرد. بیشتر کارگردانهای ژاپنی فیلمهای سامورایی، در فیلمهایشان به کشمکش میان وظیفه واحساسات انسانی و به عبارتی جنگ میان وظیفه وسرشت انسانی می‌پردازند. به‌نظر می‌رسد که این عوامل همان تنش‌ها وانتظاراتی باشد که کارگردان و بیننده ژاپنی را به‌هم مربوط می‌کند، عواملی که بدون آنها شناخت گونهٔ "جیدای جکی" میسر نیست.

تلاشهایی که ازسوی کارگردانهای وسترن دراستفاده از گونهٔ سامورایی صورت گرفته، برخورد جالبی میان فرهنگ ژاپنی و فرهنگ آمریکائی را در فیلمهای حاصل نمودار کرده است. ترنس یانگ، کارگردان انگلیسی، در "آفتاب سرخ" به بدیهی‌ترین صورت با قهرمان سامورایی در فضای وسترن سروکار دارد. اما ترنس یانگ نمی‌تواند از سامورایی چیزی بیشتر از یک کلیشه نشان دهد و ازاین‌رو درکارش ناموفق است. به این ترتیب، کارگردان به‌همین حد راضی شده که سامورایی را به عنوان فردی ساده‌لوح، مصمم و شرافتمند که با طبیعت اطرافش هماهنگی دارد، نشان دهد.



یک عامل پایـــدار در فیلمهای سامورایی، نفرت از سلاح گرم است ــ نمایــی از "کـوایـــدان"

اندروساریس در کتاب "سینمای آمریکا" یادآور می‌شودکه شکست "ارنست بورگناین" از "اسپنسر تریسی" در فیلم "صخرهٔ سیاه" به دلیل استفاده از فنون کاراته، درست شبیه فنون شمشیربازی میفونه در فیلم "یوجیمبو" است. البته شباهت این فیلم به ساختهٔ کوروساوا از این هم بیشتر است. جان‌استورجس، کارگردان "صخره سیاه" و "هفت دلاور" (۱۹۶۰) (که براساس فیلم "هفت سامورایی" ساخته شده)، مسلما" از قبل با فیلمهای سامورایی آشنایی داشته است. فیلم "صخره سیاه" آشکارا به‌نظر می‌آید که یک فیلم سامورایی کپی شده است. این فیلم در سال ۱۹۵۵، یعنی پنج‌سال قبل از پخش فیلم "یوجیمبو" اما مدتها بعد از پخش‌گسترده فیلمهای سامورایی درآمریکا، پخش شد. فیلمهای کوروساوا مثل "راشومون" (۱۹۵۰)، "هفت سامورایی" (۱۹۵۴)، "رد پای ببر" (۱۹۴۵)، فیلم گنجی میزوگوشی، "اگتسوموتوگاتاری" (۱۹۵۳) و فیلم "دروازه جهنم" (۱۹۵۴) ساخته‌ی تینوسوک کینوگازا، قبل از سال ۱۹۴۵ در آمریکا به نمایش در آمدند.

در فیلم "صخرهٔ سیاه" ساخته استورجس، اسپنسر تریسی بعد از جنگ جهانی دوم به‌وطن باز می‌گردد و به شهرک متروک و دورافتاده‌ای می‌آید. وی مانند بسیاری سامورایی‌ها دارای نقص جسمانی است و این نقص در جنگ نصیب او شده است. او در جنگ یک دستش را از دست داده است. در ضمن وی استادی ندارد وسرخورده است. سربازی حرفه‌ای است که به دلیل نقص بدنی از ارتش مرخص شده است. تریسی وارد شهر می‌شود تا مدال یک سرباز ژاپنی ــ آمریکایی را که در جنگ کشته شده، به پدرش که در حوالی شهر زندگی می‌کند، تحویل دهد.

پیروزی تریسی برشخصیت خبیث در فیلم، به دلیل آنست که وی به ســنــت سامورایی‌ها وفادار می‌ماند. زیرا تریسی در فیلم هرگز از سلاح گرم استفاده نمی‌کند. سلاح تریسی، بسته به ضرورت، ترکیبی از جودووکاراته است، سلاحی که جایگزین شمشیر سامورایی‌هاشده است. در مبارزهٔ نهایی فیلم، تریسی، رابــرت‌رایان را که مجهز به سلاح است به‌گونه‌ای با معنی توسط یک بمب ابتکاری شکست می‌دهد.

درعین حال، اختلاف مشخصی میان تریسی و قهرمان سامورایی وجود دارد. تریسی به شیوه زندگی‌اش بسیار علاقمند است. او می‌خواهد عدالت را اجرا کند، امادر انتهااز مهلکه فرار می‌کند، بی‌آن‌که ثابت‌کند قادر به انجام این‌کار است. درحالی که برای سامورایی، عمل کردن به وظایفی که اعتقاد به او حکم می‌کند، اصل کلی و راهنما محسوب می‌شود. سامورایی خود را وقف این مکتب و اعتقاد می‌کند، هرچند که به مرگش بینجامد. البته اگر این‌کار در خدمت استادی باشد، شرافتمندانه‌تر است. قهرمان وسترن از خودش درک فراوانی دارد، درحالی که قهرمان سامورایی از تابعیت و فرمانبرداری خودآگاه و

مطمئن است.

ششلول بند وسترن به دلیل آن عمل می‌کند که یا به پول نیاز دارد، یا حوصله‌اش سررفته، یا به دنبال ماجرای جدیدی است‌و یا میل به انتقام او را به پیش می‌راند. قهرمان وسترن مملو از تسلیم، میل به گذشته و این شناخت است‌که باید راه را برای زمانهٔ "نظم و قانون" و "تمدن" باز کند. ششلول‌بند وسترن، اساسا" شخص نهایی است. اگر کسی همراه اوست، مثل "درخم رودخانه" آنتونی‌مان (۱۹۵۱) یا "ریوبراوو" هاوارد هاکز (۱۹۵۸)، این شخص گرچه دستیار اوست اما مسئولیتش به‌عهدهٔ قهرمان است و این امر دست و پای قهرمان وسترن را می‌بندد‌و او را در شرایط مختلف، صدمه‌پذیر می‌کند.

سامورایی با قهرمان وسترن غالبا" در میل به انتقامجویی همگام است، اما انتقام سامورایی همیشه انتقام به‌خاطر خلافی است که برعلیه خاندان، مذهب یا کشورش انجام شده است ــ نه انتقام به‌خاطر عملی شخصی، مانند عمل "هنری فاندا" در "بازگشت فرانک جیمز" (۱۹۴۰) یا عمل "آرتورکندی" در "مزرعه بدنام" (۱۹۵۲) یا عمل "جیمز استوارت" در وسترنهای آنتونی‌مان، به‌ویژه "مهمیز برهنه" (۱۹۵۲) و "مردی ازلارامی" (۱۹۵۵). سامورایی گرگ تنهایی نیست، او یک هنرمند است. با نقش اجتماعی مشخصی که از آن بخوبی آگاه است. هستی‌اش به‌گونه‌ای تنگاتنگ به جامعه‌اش وابسته است. اگرتنهاست، خواست خودش نبوده است. به‌خاطر آنست که به استادی نیاز دارد که او را در برگرداندن عدالت به ژاپن راهنمایی کند.

شیوه‌های تصویری استورجس و کوروساوا برای نگرش و ارائه اندیشه‌هاو احساساتشان در فیلم‌هایشان، بازتاب طرز تلقی متفاوت آنها نسبت به شخصیت‌های اصلی داستان ودرنهایت جامعه‌شان است. در "صخرهٔ سیاه" تاکید تصویری روی جدایی شخصیت‌ها واختلافهایشان باهم است. در یکی از صحنه‌های اولیه فیلم، گروهی که مسئول قتل‌هستند، در طرفین خط آهن با تریسی روبرو می‌شوند. این دو از هم فاصله فراوانی دارند و نسبتا" به‌صورت طرحهای سیاهی برزمینه آفتاب و صحرای دوردست دیده می‌شوند. شخصیت‌های استورجس ــ هم خوبها و هم بدهایشان ــ تنها، جداافتاده و وحشت‌زده هستند. بعضی‌هاشان در مخفی‌کردن ترس خود از دیگران ماهرترند. اما همه در این احساس ترس مشترک هستند، چنانکه شخصیت‌های بیشتر وسترنهای ۲۵ سال گذشته چنین بوده‌اند. البته‌شخصیت‌های کوروساوا هم وحشت زده‌اند (به‌غیر از سامورایی‌ها) اما آنان در کنار هم می‌ایستند، همه‌جزیی از یک سنت هستند و از نقش اجتماعی خود، حتــی‌اگر قصد به انجامش نداشته‌باشند، آگاهند.

فیلم "هفت دلاور"، ارائه دهندهٔ تضادهای دیگری میان قراردادهای وسترن و فیلم سامورایی است. از آنجا که هردو سینماگر از داستان واحدی برای ساختن فیلم‌های خود استفاده کرده‌اند، مقایسه دوفیلم کار جالبی است.



ششلول‌بند وسترن، تیز دست است.

سرعتهای متفاوتی در بین قهرمانان وسترن برای کشیدن اسلحه دیده شده است، و هم‌چنین شیوه‌های متنوعی برای بستن اسلحه. اما نشانهٔ ششلول‌بند وسترن، سرعت در کشیدن اسلحه است، نه دقت در تیراندازی با آن. یول براینر در فیلم "هفت دلاور"، رهبر ششلول‌بندهای خوبست. او تیزدستی هورست‌بوخهولتس‌تازه‌کارراچنین امتحان‌می‌کند: ابتدا می‌گوید باسرعتی تمام دست‌هایش را به‌هم بزند وقبل ازآن که بوخهولتش بتواند دستهایش‌را به‌هم نزدیک کند، براینر اسلحه‌اش را کشیده وآنرا بین دودست بوخهولتس می‌گذارد. بوخهولتس هم به نوبهٔ خود سعی می‌کند با تقلید از همین‌کار، مهارت خود را به اثبات برساند. اما می‌داند که از پس این‌کار برنمی‌آید. درنهایت، بوخهولتس به‌دلیل شکست در امتحان سرعت در اسلحه‌کشی، مورد تحقیر قرار می‌گیرد. اما سریع‌کشیدن اسلحه، هنری نیست. این‌کار فقط نیازمند دستی ثابت و تمرین فراوان است.

یکی از قراردادهای رایج وسترنها اینست که تیرانداز در گوشه‌ای به تنهایی این‌کار را تمرین کند. معمولا" دختری که می‌خواهد به قهرمان نزدیک شود ویا جوانی که می‌خواهد با او رقابت کند، قهرمان را حین این‌کار می‌بیند. تیرانداز به شخص توضیح می‌دهدکه تیرانداز بودن افتخاری ندارد و برای‌رسیدن به‌این مقام باید سخت کار کرد. تقریبا" هیچ‌گاه از ششلول‌بند. بودنش مفتخر نیست، درحالی که سامورایی همیشه به سامورایی بودنش می‌نازد. جالب است که قهرمان فرهنگ خشونت آمریکایی باید از موجودیت تاریخی‌اش‌شرمگین باشد ولی قهرمان فرهنگ خشونت ژاپنی باید به‌گذشته تاریخی‌اش افتخارکند.

ازنظر یک سامورایی، صرفنظر از تفسیرهای شخصی کارگردان، شمشیر چیزی بیشتر از اسلحه گرم است. جنگجوی ژاپنی با رقیب‌ها وبینندگانش درآگاهی از سنت واعتبار شخصی یک سامورایی مشترک است. ما هرگز سامورایی را درحال تمرین شمشیر بازی نمی‌بینیم. اما از قبل می‌دانیم که در هنرش مهارت پیدا کرده است. شخصیت‌های خبیث در فیلم سامورایی بندرت به‌صورت گروهی و یا حتی دو به‌دو به قهرمان حمله می‌کنند. اینان معمولا" یک به یک حمله می‌کنند، زیرا می‌دانند که در مراسمی آیینی شرکت دارند. این‌کار، نوعی اثبات قابلیتشان است. خونی که به‌صورت رنگی بر پرده سینماسکوپ فیلم "جاه طلب" ساختهٔ "دیزوکوایتو" (۱۹۶۷) جاری می‌شود متفاوت از خونی است که در "این‌گروه خشن" (۱۹۶۹) ویا "این فــرارمرگبار" جاری می‌شود. هدفها کاملا" متفاوت است. پکین‌پا می‌خواهد ما را بترساند، ایتو می‌خواهد ما خونریزی را به عنوان جزئی از شکل آیینی بپذیریم. در فیلم "سوٴقصد به سامورایی" (۱۹۶۹)، "کیهاچی اوکاموتو" به عنوان کارگردان می‌خواهد هنر شمشیربازی را مورد تاکید قرار دهد. در تبلیغات فیلم، با غرور به بیننده ژاپنی اعلام می‌شود که میفونه در این فیلم "ده تکنیک جدید شمشیربازی را قدرتمندتر و سریعتر از فیلمهای سامورایی قبلی‌اش ارائه می‌دهد." سامورایی هیچ‌گاه حرفه‌اش رابی‌مقدارنمی‌داند.

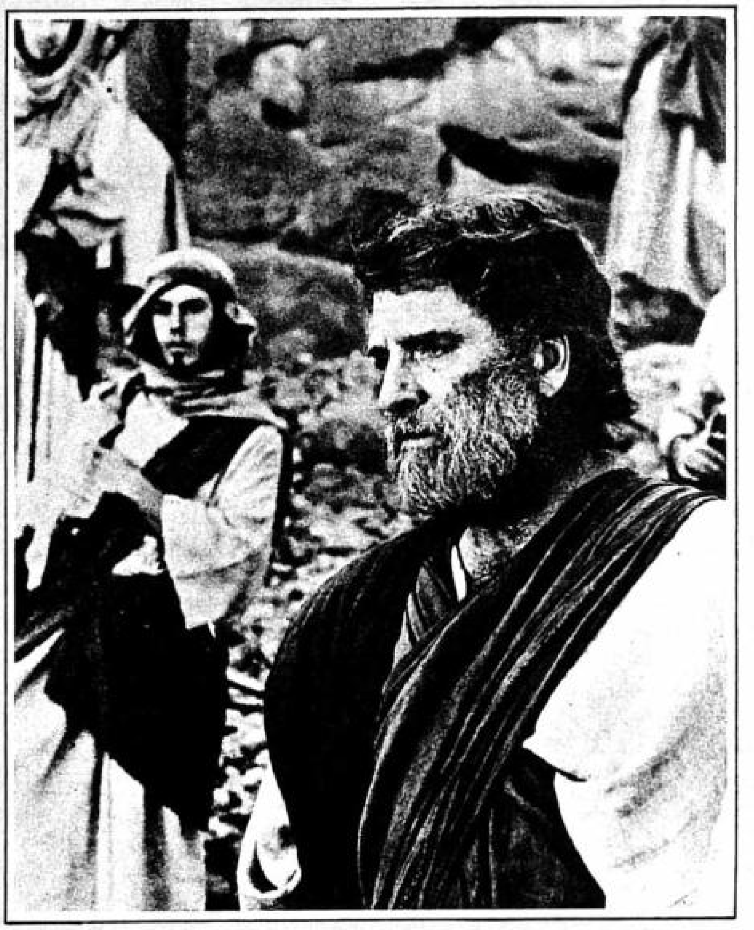
درهفت دلاور، ششلول‌بندها به این دلیل به روستاییان کمک می‌کنند که کار بهتری پیدا نمی‌کنند. آنان شانس بهتری ندارند. این‌کار در نهایت مبارزه‌ای محسوب می‌شود. فوقش اینست که قبل‌از آنکه حرفه‌اشان را کنار گذاشته وفروشنده بشوند، از هفت تیرهایشان استفاده کرده باشند. ششلول‌بندی که نقش او را "براد دکستر" بازی می‌کند، خود را به امید گنجی پنهان سرپانگاه می‌دارد. دیگری که نقش‌او را "رابرت ون" بازی می‌کند، می‌خواهد با این کار از ترسش فرار کند. در ابتــدا فقط یول براینر است‌که واقعا" تحت تاثیر وضعیت بد روستاییان قرار گرفته است، اما او هم بعدا" روشن می‌کند که در کمین موقعیتی است که سلاحش را کنار بگذارد.

در "هفت سامورایی"، سامورایی‌ها هرگز از خودشان یا پول صحبت نمی‌کنند. اینان همگی در گروه گرد آمده و اصول و رهبری جدید را می‌پذیرند. سامورایی که "تاکاشی شیمورا" نقش او را بازی می‌کند، از روی درک مسئولیت اجتماعی، نقش رهبر موقت را به عهده می‌گیرد. فصل‌های اولیه‌ای که رهبران را در فیلمهای آمریکایی و ژاپنی معرفی‌می‌کنند، اختلاف عمده میان این دوگونه را بخوبی نشان می‌دهند. در فیلم استورجس، نبرد نهایی در حقیقت‌آزمونی است برای اثبات شجاعت ششلول‌بند، نوعی اثبات مردانگی.

درست در نقطه‌مقابل وسترن "هفت دلاور"، در فیلم "هفت سامورایی" سامورایی‌ها کمتر به عنوان فرد معرفی می‌شوند. آنان کمتر از ششلول‌بندها در اعمال و گفتارشان تماشایی هستند و هرگز ضرورتی برای نشان‌دادن شجاعت و مردانگی‌اشان ابراز نمی‌کنند. اینان وظیفه‌شان را دنبال می‌کنند و آنچه برسرشان می‌آید، می‌پذیرند. سامورایی‌ها به روستاییان احساس همدردی و نزدیکی می‌کنند، اما هرگز آرزو نمی‌کنند که به جای

بقیه در صفحه ۳۴

برت لنکستر به‌نقش حضرت موسی در مجموعه شش ساعته‌ء محصول مشترک تلویزیونهای انگلستان و ایتالیا، که بعدها به‌صورت یک فیلم سینمایی بنام "موسی" ارائه شد.



زندگی پیامبران در سینما

قسمت سوم: حضرت موسی و پیامبران دیگر

۵

در سال ۱۹۲۳ "سیسیل ب. دومیل" سازنده‌ء معروف فیلمهای تاریخی و حماسی سینما، فیلم **"ده فرمان"** را با داستانی متفاوت از آنچه در تورات آمده، ساخت. قسمت مقدمه آن، داستان ده فرمان حضرت موسی بود و بعد به داستان دو برادر می‌پرداخت که یکی از آنها ده فرمان الهی را پذیرفته و اجرا می‌کرد و دیگری در مقابل آنها سرپیچی می‌کرد و برای خود و خانواده‌اش بدبختی و هلاکت به‌بار می‌آورد. این فیلم در نوع خود اثری عظیم و باشکوه محسوب می‌شد و از نظر منتقدان آن‌زمان گذشته از ملودرام بودن، که یکی از مشخصات فیلمهای آن دوره بود، و تلاشی برای تطبیق ده فرمان الهی در چهارچوب داستانی با عوامل نو، فیلمی بود پر از هیجان و کشش که بازی خوب بازیگرانی چون "ریچارد دیکس" "رود ــ لاروک" و "ادیت چاپمن" به عظمت و شکوه آن یاری می‌کرد.

از نظر تکنیکی، این فیلم در آن زمان بسیار بهت‌انگیز بود، آن قسمت از داستان فیلم که به کتاب مقدس مربوط می‌شد، داستان مهاجرت یا "سفر خروج" قوم بنی اسرائیل و ده فرمان نازل شده بر موسی را نشان می‌داد. نباید فراموش کرد که نسخه‌ء جدیدتر ده فرمان (محصول ۱۹۵۶) علیرغم پیشرفتهای تکنیکی، مانند پرده عظیم و از همه مهمتر فیلمبرداری در محل اصلی وقوع داستان و مخارج سرسام‌آور نتوانست بر نسخه‌ء قبلی آن برتری داشته باشد. در فیلم قبلی به داستانی رمانتیک به‌عنوان موضوعی فرعی که مکمل قسمت اول باشد نیازی احساس نمی‌شد حتی لازم نبود که موسی در نقش یک شاهزاده همراه با یک شاهزاده خانم مصری و پسر فرعون مصر در داستانی به‌بازی گرفته شوند. "دومیل" از ابداعات و ابتکارات خودش در این فیلم در شرح حال خودش دفاع می‌کند و مدعی است که تحقیقات و بررسیهای بعمل آمده تا حدی وجود این موضوع را در زندگی موسی ثابت می‌کند و او با در نظر گرفتن این احتمالات آنرا در ابتدای فیلم گنجانده است.[1] و نکته‌ء دیگر نقش موسی برای "چارلتون هستون" با وجود شخصیت باوقار و قدرتمندی که در خود داشت نتوانست عظمت "تئودور رابرتز" (موسی در نسخه ۱۹۲۳) را پیدا کند. حتی اگر به عکسهایی که از نسخه‌ء اولیه این فیلم موجود است دقت کنیم متوجه این تفاوت خواهیم شد. فصل دو نیم شدن دریای سرخ که در نسخه‌ء ۱۹۵۶ بخاطر تکنیک پیشرفته سینما با فیلم قبلی اصلا" قابل مقایسه نیست، مرهون زحمات گروه کثیری هنرمند و تکنیسین ماهر است که تحت سرپرستی "جان فولتن" (برنده‌ء جایزه‌ء اسکار بخاطر همین فیلم) افه‌های مخصوص‌را بنحوارزنده‌ای بکار گرفته‌اند. دومیل در شرح حال خودش جزئیات جالب توجه هر دو فیلم را نوشته است، اما از افشای اسرار سکانس نصف شدن دریای سرخ، چه در نسخه قدیمی (که در شهر "گودالوپ" در کالیفرنیا فیلمبرداری شده) و چه در فیلم جدید (که در "ابورواس" در دریای احمر و قسمتی هم در استودیو ساخته شده) خودداری کرده است. او همچنین از نظر محترم داشتن موضوع، از ذکر نام هنرپیشه‌ای که سخنان الهی را در نسخه ۱۹۵۶ ایراد می‌کند، خودداری کرده است. البته در سکانسهای دیگر از صدای "چارلتون هستون" استفاده شده است.

ه در سال ۱۹۷۵ شبکه‌های تلویزیونی بریتانیا و ایتالیا فشرده مجموعه ۳۶۰ دقیقه‌ای خود را که "موسای قانونگزار" نام داشت به‌نام **"موسی"** بصورت یک فیلم سینمایی بلند ارائه دادند. کارگردان فیلم "جان فرانکو دوبوسیو" نام داشت و نقش موسی به‌عهده "برت لنکستر" بود و بازیگرانی چون آنتونی کوایل، اینگرید تولین، ایرنه پاپاس، و لورن ترزیف" به‌ترتیب ایفاگر نقشهای هارون، مریم، صفوره و فرعون جوان بودند. در اینجا باید توجه داشت که شکل برخورد فیلمنامه‌نویسان این اثر با حماسه موسی و دقت در سیمای تناقض‌آمیز این شخصیت تاریخی و افسانه‌ای قابل ذکر است. از نظر آنها، موسی در حقیقت دو چهره دارد. اول شخصیتی در حد یک پیشوای سیاسی ــ نظامی خشن که در حوالی قرن سیزدهم چهاردهم قبل از میلاد از آشفتگی‌های امپراتوری مصر سود می‌گیرد و با اتخاذ نقش رهبری قبایل پرجمعیت بنی‌اسرائیل (به‌سخن تورات جبر هزار تو) مبارزه‌ء سیاسی آنها را در جهت کسب هویت قومی و پشت کردن به نظام برده‌داری مصر، هدایت می‌کند. دوم موسی دارای شخصیتی است نجات‌دهنده که به‌فرمان خداوند برانگیخته می‌شود تا قوم بنی‌اسرائیل را از غربت و ستم فرعون برهاند و آنها را به سرزمین شیر و شهد کنعان کوچ دهد. در این راه، کرامات و معجزات بسیار از وی سر می‌زند؛ شریعت، مناسک و فریضه‌های دینی تازه‌ای رواج می‌دهد و هاله‌ء افسانه‌ای گرداگردش با گذر ایام فراخ‌تر می‌شود.[2]

فیلم "موسی" در آغاز ظاهرا" بر چنین

برداشتهایی تکیه دارد، اما با رشد ماجرا رنگ غلیظ افسانه و فانتزی بخود می‌گیرد و سرانجام ناشیانه و گنگ و پرتضاد تمام می‌شود. در سطح معجزات می‌کوشد که دنباله‌روی فیلمهای "سیسیل ب. دومیل" نباشد. مار شدن عصای موسی در یک نمای تار نشان داده می‌شود که می‌تواند ناشی از وهم و خیال وی باشد. صدای خدا که از میان بوته‌ای شعله‌ور برمی‌خیزد صدای خود موسی است که طبعا" می‌توان آن را به آوای درون و وجدانش تعبیر کرد. در متن تورات، یهوه، پیشاپیش از بلاهای اعجازآمیزی که نازل خواهد شد سخن می‌گوید و حرکت عصای موسی عامل بروز مصائب است. در فیلم، معجزات خود بخود اتفاق می‌افتند: همچون بلاهای طبیعی — و زورآزمایی‌های موسی با ساحران مصری نیز حذف شده است. شکافته شدن دریا گذری است از واقعیت به افسانه که تقریبا" تمام فیلم را می‌پوشاند. حیله‌های سینمایی این صحنه بقدری آشکار است که در مقایسه با فیلم قبلی (۱۹۵۶) عاری از ظرافتهای فنی است. شکار بلدرچین‌ها و استفاده از نوعی صمغ درختی به‌جای نان که در تورات یکی دیگر از معجزات خداوند برای قوم مهاجر گرسنه است، در فیلم بعنوان "شناخت اوضاع طبیعی واستفاده از آن بهنگام نیاز" بین موسی و خواهرش توصیف می‌شود. نکته دیگر آن‌که خداوند در تورات به‌شکل ستون عظیمی از ابر، راهنما و نگهبان بنی‌اسرائیل در سفرشان به سرزمین موعود است ولی در فیلم آسمان را پوشیده از گردبادها و ابرهایی می‌بینیم که قاعدتا" موسی و مشایخ قوم می‌توانند از روی آنها تا حدی وضع جوی را حدس بزنند. آنگاه که موسی مشتی خاک به آسمان پرتاب می‌کند، گردون به‌لرزه می‌افتد و ماه و ابر و توفان دوزخی دشمن سوز برپا می‌کند و باز واقعیتگرایی را شاهد هستیم و می‌بینیم که لوح ده فرمان را خود موسی در کوه تراشیده و بخط خودش کنده است. هنوز از قلمرو بیان عینی وقایع خارج نشده‌ایم که معجزه‌ی دیگر از راه می‌رسد و زمین زیر پای مخالفان موسی دهان باز می‌کند و بالاخره تا پایان فیلم، این قضیه تسلسل وهم و واقعیت ادامه می‌یابد.

این مسئله به‌دلیل کارگردانی متوسط و کلیشه‌ای، فیلمنامه‌ای پرتردید و تهیه‌کننده‌ٔ محافظه‌کار تلویزیونی است. فیلم حتی عوامل یک فیلم مذهبی حماسی شکوهمند مانند صحنه‌آرایی‌های پرزرق و برق و عظیم، پرده‌ٔ عریض، موسیقی پرصلابت و رنگهای تند را نیز ندارد و حکایتی سطحی از مهاجرت افسانه‌ای قومی ناسپاس است که در آن اندیشه‌های اجتماعی، اخلاقی و اقتصادی موسای قانونگزار، سرسری برگزار می‌شود. نقش‌آفرینی بازیگران، رنگ‌باخته و کم‌جان است، اما برت لنکستر گاهی بر نقش خود چیرگی کاملی نشان می‌دهد. بسیاری از بازیگران، سفید اندامهای اروپایی‌نژادند و در بافت جغرافیایی مصر و کنعان نامتناسب به‌نظر می‌رسند.

ه فیلمسازان تاریخ سینما از ابتدا توجه خاصی به داستانهای کتاب مقدس داشته‌اند. در سال ۱۹۰۵ "ژرژ ملیس" فیلمی بنام "**عاقبت جنایت، عدالت و انتقام است**" را با



نمایی از نخستین نسخهٔ "ده فرمان"

سینمای فارسی نیز، چندبار از داستانهای مذهبی استفاده کرد، امانامها وروایتهارا برای انطباق با فرمولهایش دگرگون کرد

الهام از افسانه هابیل و قابیل ساخت. در این فیلم مردی که لباس پوستی بر تن داشت، پس از جنایتی که مرتکب شده بود در میان صخره‌ها پا بفرار گذارده بود درحالی‌که فرشتگان آسمانی با نگاهی مصمم وی را تعقیب می‌کردند. در سال ۱۹۰۹ کمپانی امریکایی ویتاگراف فیلمهای مربوط به کتاب مقدس ساخت که برخی از آنها درمورد پیامبرانی چون حضرت سلیمان و حضرت داوود بود. همچنین زندگانی حضرت موسی نیز در سال بعد به‌صورت یک فیلم پنج پرده‌ای توسط همین کمپانی ساخته شد. قبل از جنگ جهانی اول نیز در فیلمهای مذهبی، تعدادی از پیامبران در فیلمهایی مانند "**داوود و گولیات**" (ایتالیا)، "**یوسف در سرزمین مصر**" (امریکا) ظاهر شدند که در فیلم اخیر "جیمز کروز" — کارگردان معروف — ایفاگر نقش یوسف بود. در فیلم "**سالومه**" با شرکت "تدابارا" که در سال ۱۹۱۸ بکارگردانی "جی گوردون — ادواردز" ساخته شد، نقش "یحیی تعمید دهنده" توسط "آلبرت روسکو" هنرپیشه معروف آن زمان ایفا می‌شد. نسخه دیگری از این فیلم در سال ۱۹۲۲ توسط خانم "نازیموا" ستاره معروف و بکارگردانی "چارلز بریانت" ساخته شد. هنگامی‌که این فیلم پرشکوه و پرهزینه به‌نمایش درآمد، به‌عنوان فیلمی بی‌پرده و غیراخلاقی مورد بحث قرار گرفت و تهیه کنندهٔ آن بسیار زیان دید. در سال ۱۹۲۲ "الکساندر کوردا" فیلمی به‌نام "**سامسون و دلیله**" را در کشور اتریش ساخت. در همانسال "جی گوردون — ادواردز" فیلم "**ملکه سبا**" را با بازیگری "بتی بلایت" ستاره معروف آنزمان ارائه داد. نقش حضرت سلیمان بر عهده "فویتز لیبر" بازیگر آلمانی بود.

در سال ۱۹۳۰، فیلم "**کشتی نوح**" برای نخستین بار توسط برادران وارنر ارائه شد که با دوره نیمه‌ناطق بودن فیلمها روبرو شد.

"سیسیل ب. دومیل" در سال ۱۹۴۹ فیلم معروف "**سامسون و دلیله**" را با شرکت "ویکتور ماتیور" و "هدی لامار" ساخت که اثری باشکوه و با تکنیکی جدید بود و می‌توان آنرا سرآغاز فیلمهای حماسی پرهزینه بعدی دانست. در سال ۱۹۵۱ نیز فیلم "**داوود و بتسابه**" به‌کارگردانی "هنری کینگ" ساخته شد که بسیار کم‌هزینه بود و بهمین دلیل هیجان و شکوه فیلمهایی از این قبیل را نداشت. بازیگران فیلم "گریگوری پک و ریتا هیورث" بودند. نسخهٔ دیگر فیلم "**ملکه سبا**" در سال ۱۹۵۲ بکارگردانی "پیترو فرانسیسکی" اهمیت چندانی ندارد زیرا به‌دلیل انتخاب نادرست بازیگران و پرداختن به مسائل معمولی و ساده، پرهزینه بودن فیلم نتوانست نقشی اساسی داشته باشد.

به‌روایت انجیل، "ایزابل" همسر "اخاب" (یا "آهاب") از پادشاهان بنی‌اسرائیل است که پرستش "بعل" یعنی الهه حاصلخیزی و فراوانی را مرسوم ساخت و "**ایلیای نبی**" را که از پیامبران بنی اسرائیل در قرن نهم قبل از میلاد است، آزار رسانید. از نام "آهاب" در تاریخ همواره به بدی یاد می‌شود. بر پایه این داستان فیلمی بنام "**گناهان ایزابل**" با شرکت "پولت گدار" به‌کارگردانی "رینالد بورگ" ساخته شد که اثر موفقی بود و البته برداشتی ضعیف و سطحی از حوادث خونین داستان داشت. در همان سال، ریتا هیورث نقش "سالومه" را در فیلمی به‌همین نام بازی کرد که تعبیر هجوآمیزی از داستان اصلی در کتاب مقدس بود. در این فیلم یحیی موجب می‌شود که سالومه دین او را بپذیرد و از او بطور مخفیانه می‌خواهد تا وسایل رهایی‌اش را از زندان فراهم سازد. بعدا" وقتی بنابه خواهش همین زن سربریدهٔ یحیی را نزد هرودیوس می‌برند، سالومه با بی‌تفاوتی هرچه تمامتر آنجا را ترک می‌کند. این موضوع دلخواه تماشاگران نبود و با استقبال آنها روبرو نشد.

فیلم "**آدم و حوا**" (۱۹۵۶) محصول مکزیک صرفا به ماجراهای یک زوج جوان می‌پرداخت که پس از هبوط و اخراج از بهشت بر علیه عناصر طبیعت به ستیز و مبارزه برخاسته و بعد در وضعیتی خاص و باورنکردنی درحالی‌که پشیمان شده‌اند، به بهشت بازمی‌گردند.

در سال ۱۹۵۶، "کینگ ویدور" فیلم عظیم "**سلیمان و ملکه سبا**" را براساس یکی از افسانه‌های حماسی کتاب مقدس ساخت. این فیلم با مخارج هنگفتی در اسپانیا تهیه شد. قسمتهای حساس فیلم، بویژه فصلی که افراد دشمن با نور خورشید منعکس از سپرهای لشگر سلیمان نابینا می‌شوند و بدرون دره‌ای سقوط می‌کنند، بسیار باشکوه و مهیج است. نقش ملکه سبا بر عهده "جینالولو بریجیدا" و نقش سلیمان به‌عهدهٔ "تیرون پاور" بود که با درگذشت ناگهانی او در حین فیلمبرداری، کارش را "یول براینر" ادامه داد. در همان سال فیلم ایتالیایی "**داوود و گولیات**" به‌کارگردانی "ریچارد پتیه" و "فردینالد بالدی" ساخته شد که صرفا" بخاطر "اورسن ولز" و ایفای نقش شائول پادشاه بنی اسرائیل بوجود آمده بود.

در سال ۱۹۶۰ فیلم "**فروخته شده به مصر**" محصول ایتالیا و بکارگردانی "لوچانا ریچی" و "ایروینگ راپر" به بازگویی داستان یوسف و زلیخا می‌پرداخت. این فیلم اثری‌نیمه‌احساساتی

بود ولی نگاهی سطحی به ماجرا داشت. نقش حضرت یعقوب به‌عهده "فینالی کوری" بازیگر انگلیسی بود که در فیلم "سلیمان و ملکه سبا" به‌نقش حضرت داوود ظاهر شده بود. نقش یوسف نیز توسط "رابرت مورلی" ایفا می‌شد. فیلم **"سودوم وگومورا"** (۱۹۶۱ – رابرت آلدریچ) که بنا به گفته کارگردان بواسطه سانسور، ساخت اساسی آن نابود شده بود نیز از آثار مذهبی آن سالها است با نگرشی به ماجرای حضرت لوط و همسرش، با تغییرات بسیار نسبت به اصل داستان. در سال ۱۹۶۵ فیلم دیگری با اقتباس از داستان حضرت داوود در ایتالیا بنام **"شائول و داوود"** ساخته شد که کارگردان آن "مارچلو بالدی" نام داشت. داستان فیلم، دقیقا" از کتاب مقدس اقتباس شده بود.

فیلم **"کتاب مقدس – در آغاز"** (۱۹۶۶ – جان هیوستن) که در ایران با نام **"کتاب آفرینش"** نمایش داده شد، در واقع نتیجه نهایی پروژه‌ای عظیم بود که طی آن قرار بود کتاب عهد عتیق را کم و بیش بصورت کامل با فهرستی از اسامی کارگردانها و بازیگران برجسته به‌صورت فیلمی پرشکوه درآورد. شاید به‌دلیل انتظار زیادی که از این پروژه داشتند، جزئیات آن (به‌رغم سه ساعت طول فیلم) مورد انتقاد شدید قرار گرفت که البته همهٔ قسمتهای آن، سزاوار چنین خرده‌گیریهایی نبود. این فیلم نوعی معرفی و ارائه کتاب مقدس است، و نه تعبیری از آن. بخش آفرینش فیلم، فوق‌العاده غیرقابل تاثیر و جاذبه است[۳]. این بخش بوجود آمدن خشکی و دریا در حرکات انفجاری دودآلود و تیره‌رنگ را شامل می‌شود.

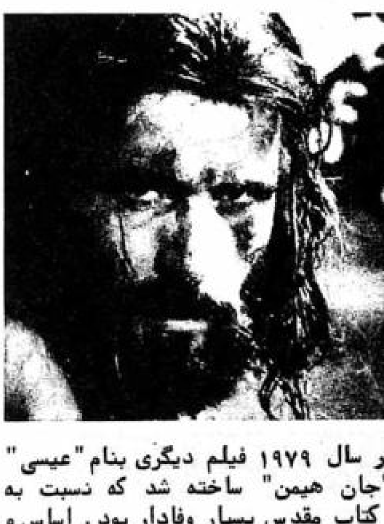
بزرگترین بخش فیلم به داستان حضرت ابراهیم، سارا، هاجر، و حضرت اسماعیل و حضرت لوط مربوط می‌شود. در اینجا علیرغم حضور پرنفوذ "جرج سی اسکات" به‌نقش حضرت ابراهیم، حوادث این فصل به‌سنگینی تمام به‌پیش می‌رود. نقش حضرت نوح را، خود هیوستن بازی می‌کند.

ه سینمای فارسی نیز، قبل از انقلاب، گهگاه به تاریخ و داستانهای مذهبی پرداخته است ولی همواره واقعیتها را به‌خاطر انطباق با فرمولهایش دگرگون کرده داده است.

اولین فیلم مذهبی ایرانی **"یوسف و زلیخا"** (۱۳۳۵ – سیامک یاسمی) نام دارد که‌محسن مهدوی به‌نقش یوسف ظاهر شده بود و حتی قاسم جبلی خواننده معروف آن زمان نیز نقشی در فیلم برعهده داشت. نسخه دوم آن (۱۳۴۸ – مهدی رئیس فیروز) با شرکت فروزان و فخرالدین بصورت اسکوپ و رنگی در دوره‌ای ساخته شد که هر آدم اصلی فیلم فارسی پس‌از مواجه شدن با غم یا شادی آوازی سر می‌داد. فیلم **"کشتی نوح"** (۱۳۴۷ – خسرو پرویزی) دربارهٔ ماجرای قاچاق الماس بود و فیلم **"طوفان نوح"** (۱۳۴۶ – سیامک یاسمی) باز هم دربارهٔ قاچاق بود و هر دو فیلم، از نوح، تنها اسم را داشت. **"آدم و حوا"** (۱۳۴۹ – امیر شروان) نیز چیزی در ردیف سایر فیلمهای سازنده‌اش است[۴].

بد نیست از فیلم عروسکی **"ابراهیم در گلستان"** محصول مجتمع فرهنگ و هنر اسلامی یادی کنیم که نویسنده و کارگردانش ایرج امامی است. این فیلم بمدت ۹۰ دقیقه به‌مناسبت عید قربان، امسال در سه قسمت از تلویزیون پخش شد که در بعد تکنیکی و فنی کار عروسکها نقص‌هایی دارد، ولی بطور کلی براساس تحقیق در روایتهای تاریخی ساخته شده و فیلمبرداری و نورپردازی آن از امتیازهای فیلم به‌شمار می‌رود.

۱۹۷۹: یك مسیح دیگر



در سال ۱۹۷۹ فیلم دیگری بنام "عیسی" توسط "جان هیمن" ساخته شد که نسبت به وقایع کتاب مقدس بسیار وفادار بود. اساس و پایه فیلم، انجیل لوقا است. فیلم "عیسی" اثری درام یا مستند مذهبی نیست بلکه به‌دلیل همان وفاداری به متن، از یک مسیر داستانی می‌گذرد. هیچگونه انحرافی از موضوع اصلی در سرتاسر فیلم وجود ندارد. به داستانهای فرعی درمورد "سالومه" یا "باراباس" توجهی نشده و فرضیه‌سازی بجز درمورد انگیزه‌های یهودا وجود ندارد. نقش عیسی مسیح، توسط "براین دیاکن" بازیگر انگلیسی ایفا می‌شود.

"هیمن" که تهیه‌کننده فیلم نیز هست، در مصاحبه‌ای گفته است: فیلم "عیسی" یک اثر کلیشه‌ای نیست، بلکه ترجمه انجیل لوقا به‌زبان یک وسیلهٔ ارتباطی نو است.

هزینهٔ تهیهٔ این فیلم بالغ بر ۶ میلیون دلار شد و در آن پنج هزار سیاهی لشگر بجز بازیگران اصلی به ایفای نقش پرداخته‌اند. فیلمبرداری کلیه صحنه‌ها در اورشلیم انجام شده و با کارشناسان کتاب مقدس درمورد لباسها دکور و صحنه و محلهای تاریخی مشورت شده است. فیلم "عیسی" با مسائل مربوط به نشانه‌ها و معجزات، بسیار آشکار و بدون هرگونه تمهیدی برخورد می‌کند. افلیجها و کورها شفا می‌یابند و مسیح از نظر جسمی و فیزیکی از جهان مردگان باز می‌گردد. "هیمن" این فیلم را در پی طرح پنج ساله‌ای ساخت، و هنگامی که فیلم در تاریخ ۱۸ نوامبر ۱۹۷۹ در مناطق مختلف امریکا با حضور شخصیتهای مختلف به‌نمایش درآمد، یک شاهکار نامیده شد و سراسقف کلیسای کاتولیک آنرا ستود.

نیوزویک – ۵ نوامبر ۱۹۷۹

منابع:

۱– کتاب مذهب در سینما – نوشته "ایوان باتلر"، ۱۹۶۹، لندن

۲– کتاب مقدس (عهد عتیق و عهدجدید) – ترجمه از نسخه معروف چاپ ۱۹۰۴ لندن

۳– مجلهٔ فیلمزاندفیلمینگ – شماره‌های اکتبر و دسامبر سال ۱۹۷۵

حواشی و یادداشتها

۱) سیسیل ب. دومیل، ذوق و سلیقه تماشاگران را مطمئن‌ترین راهنما می‌دانست و فیلمهای خود را از روی همین حساب می‌ساخت. گاهی نمایشنامه‌های معروف را به‌صورت فیلم و با شرکت بازیگران مشهور زمان می‌ساخت و در دوران جنگ فیلمهائی مناسب با آن دوران ساخت که البته مسئله گیشه و سیاست روز امریکا در آنها مطرح بود. او وقتی میل تماشاگران را بسوی فیلمهای جنسی دید، در فیلمهای کمدی بین سالهای ۱۹۱۹ تا ۱۹۲۸ خود مسائل مربوط به عیاشی و فساد را در قالب داستانهایی که نشانگر پستی و بلندیهای زندگی صاحبان ثروتهای افسانه‌ای است نشان می‌داد و مردم متوسط را بسوی سینما کشاند. در این فیلمها درهم شکستن قراردادها و لذت‌جویی بی‌قید و شرط بدیده اغماض نگریسته می‌شد، ولی در دوره اخلاق جدید که ظاهرا" بایستی جانب مسائل اخلاقی را گرفت و آدم بد و فاسد به مکافات عمل خود برسد "دومیل" با ساختن فیلم "ده فرمان" (۱۹۲۲) با موسی هماواز شد و به امر معروف و نهی از منکر پرداخت و این از ترس اصلاح طلبان و سازمان زنان بود. در فیلم "ده فرمان"، ملودرام شهوت‌انگیزی را که مورد اعتراض سازمانها بود در پناه داستانی از کتاب مقدس قرار داد. در بخش اول فیلم، چنانچه ذکر شد، قهرمان فیلم (رادلاروک) که مقاطعه‌کار ساختمان است بخاطر معشوقه‌اش در فساد غوطه‌ور می‌شود. در چند حلقهٔ اول فیلم احکام دهگانه دیده می‌شود ولی صحنه‌های موثر داستان، مانند گذشتن از دریا، با داستان مورد بحث ارتباطی نداشت و در واقع پوششی بود بر عناصری که "دومیل" آنها را عوامل فروش می‌دانست. او بهتر از همهٔ کارگردانهای آن دوره، دوگانگی تماشاگران خود را دریافته بود. تماشاگران از یک سو مشتاق دیدن فساد و گناه بودند و از سوی دیگر مایل نبودند که گردی بر دامنشان نشیند. فیلم ده فرمان، سالها در شمار پرفروشترین فیلمها بود.

۲) طی بررسیهای به‌عمل آمدهٔ چند دانشمند، موسی را مصری می‌دانند. در باب دوم ۱۱، سفر خروج آمده که دختر فرعون چون او را از آب گرفت، موسی نام نهاد. تحقیقات برخی دیگر حاکی از آنست که کلمهٔ "موسی" به‌زبان مصری به‌مفهوم بچه بوده است.

۳) در این مورد حتی فیلم "یک میلیون سال قبل از میلاد مسیح" ساخته کمپانی هامر انگلستان، موفقتر بود.

۴) در این مورد رجوع شود به کتاب فرهنگ فیلمهای سینمای ایران تالیف جمال امید.

مباحث تئوریک

صحنه آرایی و نورپردازی



زشتی گیرای "چارلز لاتن" هم در فیلمی مانند گوژپشت نتردام به‌کار فیلمساز می‌آید

از کتاب "درک فیلم"
نوشتهٔ "آلن کیس بیر"

اصطلاح "صحنه‌پردازی[1]"، که از تئاتر آمده اشاره دارد بر تاثیر مرکبی حاصل از (۱) بازیگران، بازی‌ها، آرایش، و لباسهایشان، و (۲) صحنه‌آرایی[2]، از جمله وسایل صحنه و نورپردازی. این اصطلاح؛ با توجه به تفاوتهای موجود بین دو قالب بیانی، هم در تئاتر و هم در سینما به‌کار می‌رود.

خصایص مربوط به بازیگر

بازیگران احساسات، نیات، امیال، و افکار شخصیت‌ها را به انحاء گوناگون منتقل می‌کنند. گفتگوهای بازیگران، بیشتر اوقات از مهمترین روشهای این انتقال است. البته معنای گفته‌های بازیگران را از طریق اتکای مستقیم به دانش زبانی‌مان می‌فهمیم. نمی‌توان نقش گفتگو ــ معنا را در روشن کردن وضعیت، پیشبرد طرح داستانی، و پرورش مایهٔ فیلم، یا شخصیت ــ پردازی موثرتر، دستکم گرفت. اما گفتگوهای فیلم، جنبهٔ زیبایی شناختی مهم دیگری هم دارد ــ یعنی، گفتگوها در حد خصیصهٔ صوتی جدا از معنای مستقیم آنها. بازیگران می‌توانند دربارهٔ شخصیت‌شان و دربارهٔ موقعیت فیلم، نکات بسیاری را از طریق کیفیتهای صوتی مانند شدت، بافت، زیر و بم بودن، و ریتم منتقل سازند (در قسمتهای بعدی، به این بحث خواهیم پرداخت.) "زبان بدنی"، وجه دیگری از انتقال خصوصیات توسط بازیگر است. حالت بدن، طرز راه رفتن، حرکتهای سر و دست، اطوار شخصی، و فاصله‌یی که یک بازیگر با بازیگران دیگر یا اشیاء به‌وجود می‌آورد، جملگی مبین احساسات، نگرش‌ها، و روابط است. هنر کمدی یک بازیگر سینمای صامت مثل باسترکیتن، مجموعه‌یی‌ست از کیفیتها و حرکتهایی از قبیل شانه بالا انداختن، متمایل به جلو راه رفتن، خیره نگاه کردن، چهره‌یی چون سنگ، و عملیات آکروباتیک. با این کارهای بدنی، کیتن طیف عواطف انسانی را به‌نمایش درمی‌آورد.

البته گفتگوها و زبان جسمانی، مشخصاتی از بازیگری‌ست که در فیلم و تئاتر مشترک است. به‌علاوه، مشخصاتی از بازیگری سینمایی هم وجود دارد که در تئاتر نظایر آنها را نمی‌بینیم. این خصوصیات بر رابطه بازیگر با دوربین تمرکز دارند.

یکی از اینها "خوش عکس[3] بودن" است. واژهٔ "خوش عکس" صرفا" به‌معنای "جذاب" نیست، بلکه بدین معناست که بازیگر قابلیت داشته باشد تا به بهترین شکلی خود را جلوی دوربین نمایش دهد. یعنی کیفیتهایی که کارگردان از چهرهٔ بازیگر انتظار دارد، نباید فقط در صورتش به‌هنگام اجرای نقش حاضر و آماده باشد، بلکه همچنین باید چنان کیفیتهایی باشد که دوربین بتواند به‌چنگشان آورد. یکی از این ویژگیها ممکن است زیبایی چهره باشد، یا خشونت و سردی بوگارت، زمختی صورت میشل سیمون، حتي زشتی گیرای چارلز لاتن در نقش "کوازیمودو" در فیلم **گوژپشت نوتردام** (۱۹۳۹).

این هم هست که بازیگر باید در قبال حضور دوربین حساس باشد. مثلا"، حرکات ریز صورت را، که در زندگي روزمره (یا در تئاتر) ممکن است بدانها بی‌اعتنا باشیم، دوربین می‌تواند به‌صورت نماهایی نزدیک، با نتایجی منحرف‌کنندهٔ ذهن، به‌چنگ آورد. وقتی بازیگر حرکاتش را با موفقیت هماهنگ می‌کند، نماهای نزدیک می‌توانند، در قیاس با اجراهای تئاتری، اشکال ظریفانه‌تر بیانی را فراهم آورند. درحالی که بازیگران تئاتر باید در نقش مربوطه‌شان "فرو روند" تا برای همهٔ تماشاگران مقبول باشند، بازیگران فیلم می‌توانند به‌اتکای حرکات و اطوار خیلی کوچک، زندگانی یک شخصیت را به‌تماشاگر القاء کنند.

ظاهرآرایی و لباس بازیگر باید با شخصیت به فیلم درآمده هماهنگ باشد و ممکن است درمورد نقش خلق شده اهمیت مرکزی داشته باشد، و حتی ممکن است مهمترین ویژگی صحنه پردازی فیلم باشد. برای مثال، سرووضع چاپلین، از جمله سبیل کوچک، عصا، کلاه، لباس گل و گشاد چروکیده، و کفشهای کهنه‌اش بدل به علامت مشخصه‌یی شد که شخصیت کمیک معروف "چارلی" را شناساند. سبک یگانهٔ او در زبان بدنی از طریق همین عناصر ظاهرآرایی و لباس تقویت می‌شد.

ظاهرآرایی و لباس، نظیر تمام ویژگیهای متکی بر بازیگر، باید تطبیق یابند با نقطه ــ نظرهای متغیر شوندهٔ دوربین که از طریق وضعیت تغییر یافته دوربین، زاویهٔ فیلمبرداری تغییر یافته، حرکت دوربین و تدوین پدید می‌آیند. بسان صورت بازیگر، این دو ویژگی هم باید همچنان افشاگر بمانند، حتی اگر دوربین دیدگاهش را تغییر دهد. تغییر وضعیت دوربین در عین حال می‌تواند سبب شود تا هیئت بازیگر، ارزشهای مبتنی بر ترکیب‌بندی صحنه را خراب کند.

صحنه‌آرایی و نورپردازی

فیلمسازان می‌توانند از یک زمینهٔ داخلی یا خارجی به همان شکلی که هست استفاده کنند یا این‌که تغییرش دهند و یا زمینه‌های مورد نظرشان را بسازند. فیلمبرداری در محل (و نه در دکورهای کارگاه) به صحنهٔ فیلم اصالت می‌بخشد. اما ممکن است آدم ناچار باشد این‌گونه مکانهای "طبیعی" را دگرگون کند تا نور لازم بدانها بتابد یا واقعی‌تر و جذاب‌تر به‌نظر آیند. مثلا" می‌توان از دستگاههای

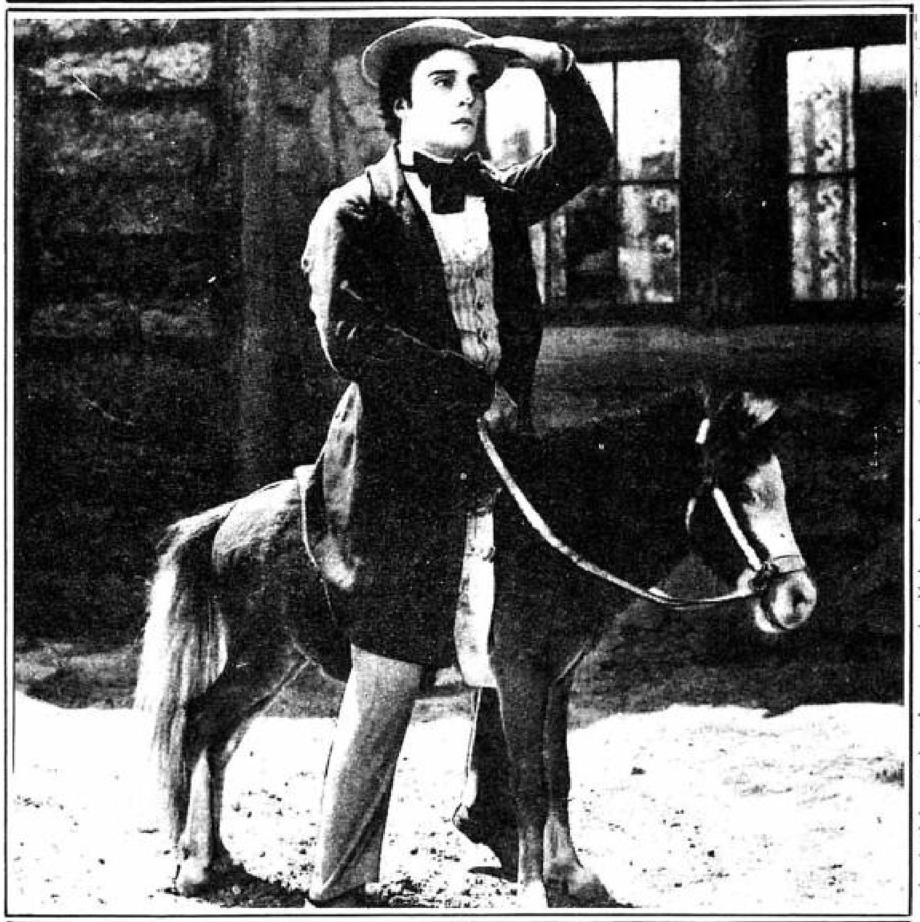
متعکس کننده‌ٔ نور (رفلکتورها) برای تغییر نور موجود در یک مکان طبیعی استفاده کرد.

رنگ کردن و یا به‌کار بردن شیوه دیگری برای تغییر رنگهای اشیاء مکانهای طبیعی نیز برای افزایش تاثیرات حاصل از بعضی صحنه‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد. برخی از به‌یاد ماندنی‌ترین صحنه‌های **آگراندیسمان** (آنتونیونی، ۱۹۶۷) در پارکی فیلمبرداری شد که قتلی در آنجا رخ می‌دهد. درخشش چمن پارک، که با رنگ کردن تشدید یافته، بر تضاد میان زیبایی زمینه‌ٔ صحنه و قتل تکان دهنده‌یی که در همان زمینه اتفاق می‌افتد، تاکید دارد.

زمینه‌ها همچنین ممکن است وسیله‌ٔ "بک ــ پروجکشن"۴ تغییر یابد. در این شیوه نماهایی از یک زمینه ــ خارجی یا داخلی ــ روی یک پرده‌ٔ نیمه‌شفاف انداخته می‌شود و در طرف دیگر این پرده، آکسیون در حال وقوع است. از این شیوه امروزه کمتر استفاده می‌شود.

زمینه‌ٔ صحنه ممکن است کمابیش به‌طور کامل از هیات روزمره‌ٔ چیزها منحرف شود. در **مطب دکتر کالیگاری** صحنه‌ها در برابر زمینه‌هایی که سخت اکسپرسیونیستی‌ست، رخ می‌دهد. خطوط ساختمانها خمیده به‌نظر می‌آید، پنجره‌ها شکل غریبی دارد، چارچوب درها به تزئیناتی روی دیوارها می‌مانند تا شکافهایی در آنها. پرسپکتیو صحنه‌ها به شکلی تغییر می‌یابد که محیطهای فیلم کمتر سه‌بعدی به‌نظر آید.

در دکتر کالیگاری، زمینه‌های مصنوع، به احساسات درونی شخصیت‌ها صورت خارجی می‌بخشد. فیلم امپرسیونیستی در تلاش دست‌یابی به خصوصیات سطحی واقعیت است، اما فیلم اکسپرسیونیستی دکتر کالیگاری خصایص تصویری‌یی به ما ارائه می‌دهد که تجسم‌بخش احساساتی درباره‌ٔ واقعیت است.



هنرکمدی یک بازیگر سینمای صامت، مانند باستر کیتن، مجموعه‌ای است از اطوارهای بدنی برای نمایش عواطف انسانی

نورپردازی در شکل و کیفیت زمینه تاثیر زیادی می‌گذارد. نور نه‌تنها اشیایی را که در فضای فیلم قرار دارند به ما می‌نمایاند، بلکه همچنین برایمان روشن می‌سازد که چگونه اشیاء شکل می‌پذیرند، در چه جهاتی تغییر می‌یابند، و چه فاصله‌هایی بین آنها برقرار می‌شود. مسئله‌ٔ اساسی درمورد القای این خصایص و روابط میان اشیاء، تاثیر متقابل نور و سایه بر یکدیگر است. عاملی که در این تاثیر متقابل نقش دارد، سرعتی‌ست که با آن نور و سایه بر هم تبدیل می‌یابند. وقتی این عامل به‌تدریج و با آرامی رخ می‌نماید، اشیاء به‌نظرمان سطوح خمیده دارند. اگرچه این عامل کاملا" با ظرافت عمل می‌کند و معمولا" به‌چشم نمی‌آید، اما به‌هنگام دیدن فیلم، مداوما" فعال است.

مهمترین منابع نورپردازی برحسب کاربردهای زیبایی شناختی نور، "نور اصلی"۵ و "نور فرعی"۶ است. به‌هنگام فیلمبرداری از یک سوژه، نور اصلی در حکم منبع اصلی و شدیدترین منبع است، که در کاربرد کلاسیک آن، در بالا و در یک طرف دوربین و در جلوی سوژه قرار داده می‌شود. از این مکان، نور شدید و مستقیمی روی سوژه می‌تابانند، که سایه‌های تیره و خوش پرداختی پدید می‌آورد. با این حال، نور اصلی را می‌توان در مکانهای متعدد قرار داد. وقتی بازیگر در فضای زمینه حرکت می‌کند می‌توان از نورهای اصلی گوناگونی استفاده کرد که هر کدام برای مکان بخصوصی به‌کار می‌رود.

کار نور فرعی، که عموما" نزدیک دوربین و در طرف مقابل نور اصلی قرار می‌گیرد، روشن کردن سایه‌یی‌ست که نور اصلی به‌وجود آورده است.

این که سوژه‌یی در فیلم چطور به‌نظر می‌رسد، تا اندازه‌یی بستگی دارد به توزیع درخشندگی در زمینه‌ٔ صحنه‌ها. در نور سفید درخشان فضای شهر الجزیره در فیلم **نبرد الجزیره** یک شیء تماما" سفید خود را نشان نمی‌دهد؛ عکس این موضوع را هم درمورد فضای مدرنی از رنگهای سرخ، سبز، و آبی **آگراندیسمان** می‌توان گفت. همین نکته درمورد نور مستقل از رنگ نیز صادق است. سوژه‌یی که با نور تندی روشن شده، به‌نسبت مستقیم تیرگی نور فرعی جلوه‌ٔ خاصی دارد؛ هرچه شدت نور فرعی به شدت نور اصلی نزدیکتر باشد، به‌همان نسبت سوژه کمتر جلب تو جه می‌کند. از این روی، ارزیابی نور، در درجه اول، نیازمند تحلیلی از رابطه‌ٔ میان نور اصلی و نور فرعی است.

در صحبت از نور اصلی، دو نوع نورپردازی کلی داریم: "نورپردازی اصلی خفیف"۷ و "نورپردازی اصلی شدید"۸. درمورد اول، بیشتر فضای زمینه صحنه در سایه قرار می‌گیرد و فقط نقاط معدودی کاملا" روشن است. درمورد دوم، برعکس، سایه‌ٔ کمی در زمینه هست و نور صحنه آرام، و در همه جا ساطع، و حالت کلی صحنه درخشان است.

نوع دیگری از منابع نوری مهم، نور پشت۹ است. در صحنه‌یی که از این نور استفاده می‌شود، نور از پشت و، معمولا"، از بالای سوژه می‌تابد. وقتی نور پشت تنها منبع نور اصلی در صحنه باشد، طرح کلی یک پیکر رؤیت‌پذیر است، اما جزئیات چهره بالنسبه غیر قابل تشخیص است.۱۰ ترکیب نور پشت، وقتی به‌عنوان نور اصلی در صحنه به‌کار می‌رود، با نوع دیگری از نور اصلی که در کنار سوژه قرار بگیرد، از طریق جدا کردن آن به‌نحوی تصویری از پیشزمینه، عامل سه‌بعدی بودن را به سوژه می‌افزاید.

نورپردازی اصلی خفیف غالبا" همراه با عناصر تصویری دیگر بدین منظور به‌کار رفته است تا منظری شرارت‌بار به مکان وقوع حوادث ببخشد. اورسن ولز، در برداشت سینمایی‌اش از داستان کافکا، **محاکمه** (۱۹۶۴)، صحنه‌های بسیاری را با این شگرد نورپردازی کرد؛ شگردی که به زمینه صحنه‌های فیلم کیفیتهایی همچون ظلمت، خفقان، و نحوست می‌بخشد ــ با کیفیتهایی که به‌طور کلی مناسب این داستان کابوس‌وار مشئوم از مردی‌ست که بخاطر جرمی که ماهیتش بر او آشکار نیست، مورد اتهام و محاکمه قرار می‌گیرد.

نورپردازی اصلی خفیف، مشخصه‌ٔ اساسی یک سبک کلی در سینمای آمریکا ــ "فیلم نوآ" (فیلم سیاه)۱۱ ــ بود. این سبک دهه‌ٔ ۱۹۴۰



بوگارت، یک کارآگاه خصوصی: "شاهین مالت" از جان هیوستن

در خلال و پس از جنگ جهانی دوم، فیلمهایی پدید آورد مانند جنایی‌های کارآگاه خصوصی بوگارت (**شاهین مالت**، از جان هیوستن، ۱۹۴۱)، درام شهری واقعگرایانه (**خانهٔ خیابان نود و دوم**، از هاتاوی، ۱۹۴۵)، داستان مرد تک‌رو (**تعطیلات از دست رفته**، از وایلدر، ۱۹۴۵)، و ملودرامی از پژوهش روانشناسانه (**التهاب**، از والش، ۱۹۴۹)، در سایه‌هایی که نور اصلی خفیف در این "فیلمهای سیاه" پدیدار می‌کرد، قهرمانان قرار ملاقات می‌گذاشتند، انتظار می‌کشیدند، و ماجرای عشقی داشتند. فضاهای شوم، تیره، و اغلب پر تب و تاب "فیلم سیاه"، بدون این شیوهٔ نورپردازی، غیر قابل تصور می‌بود.

نورپردازی اصلی شدید در موزیکالهایی نظیر **دختر خانمهای روشفور** (ژاک دمی، ۱۹۶۷) یا **آواز در باران** (دانن/ کلی، ۱۹۵۲) فضایی گرم، شاداب، سرزنده، و خوشبینانه خلق می‌کند که مناسب حال و هوای دنیایی‌ست که شخصیت‌های آن، بیشتر اوقات به‌جای راه رفتن می‌رقصند و به‌جای حرف زدن آواز سرمی‌دهند؛ و دنیایی که در آن فرصتهای مطلوب در مکانهای غیر معمول دست می‌دهد، و همه‌چیز سرانجام خوشی دارد.

نورپردازی تند را می‌توان تا مرزهای افراطی‌اش پیش برد. از شکل افتادگی کابوس صحنه افتتاحیه **توت فرنگیهای وحشی** (برگمان، ۱۹۵۷) تا حدی بخاطر کیفیت نوردهی افراطی است که کنتراست‌ها و صیقل نخوردگی‌های تصویر غیرواقعی را تشدید می‌کند.

کاباره (باب فاسی، ۱۹۷۲) و **فرشتهٔ آبی** (فن اشترنبرگ، ۱۹۳۰) نمونه‌های خوبی‌اند درمورد این‌که چگونه ویژگیهای نامبرده شده دربارهٔ صحنه‌پردازی، تواما" در کار وحدت بخشیدن به صحنه‌ها و حوادث یک فیلم‌اند. این دو فیلم از بازیگری، ظاهرآرایی، لباس، زمینه‌سازی و نورپردازی، استفادهٔ درخشانی برای تصویر کردن زندگی آلمانی در سالهای دردآلود زوال ۱۹۲۰ بعمل می‌آورند.

صحنه‌آرایی‌هایی که برای صحنه‌های باشگاه "کیت کت" در **کاباره** به‌کار می‌روند رنگهای گرفته و تیره، و دکور پرتجمل دارند، درصورتی که نورپردازی بی‌نهایت روشن است. بازیهای هنرپیشه‌ها با کاربرد آرایش و لباسهای جلف متمایز می‌شود.

در یک رشتهٔ طولانی از برشهای متناوب، دنیایی که در باشگاه "کیت کت" جریان دارد با دنیای بیرون مقایسه می‌شود. بازیهای جوئل گری و لیزامینه‌لی روی صحنهٔ پر زرق و برق و پرنور به‌تناوب در کنار صحنه‌هایی می‌آیند که در آنها گردن‌کلفت‌های نازی‌الاصل، مردی را در کوچه‌یی تاریک به باد کتک می‌گیرند. صحنه‌پردازی باشگاه "کیت کت"، نمایشگر سرخوشی کاذب، زوال، و هراس فراگیر در آلمان پیش از نازیسم است.

در **فرشتهٔ آبی**، یک معلم میانسال دبیرستان (امیل یانینگز)، که در تلاش ممانعت شاگردان از دیدن "لولا"ی مضحکه باز (مارلن دیتریش) در باشگاه "بلو اینجل"[12] است، خود چنان اسیر او می‌شود که زندگی سابقش را رها می‌کند و با خفت دنبال او می‌افتد.

صحنه‌آرایی‌های باشگاه "بلو اینجل" ــ مکانهای داخلی‌ی تنگ و خفه ــ احساسی از "در بند بودن" پدید می‌آورد. صحنه‌یی که لولا روی آن بازی می‌کند، انباشته از وسایل است، و دکور بیش از حد شلوغ (مشابه دکور **کاباره**) بیانگر زوالی‌ست که مشخصهٔ آن دوران بود.

بازی، لباس، و بزک مارلن دیتریش و شیوهٔ رابطه‌اش با شخصیت‌های دیگر (مخصوصا" معلم) با هم ترکیب می‌شوند و احساسی از جدایی و تلخ‌اندیشی بار می‌آورند. یکایک حرکاتش، بی‌بند و باری اخلاقی را می‌رساند. لباسهایش صراحتا" تحریک‌کننده و آرایشش اغراق‌آمیز است، و با صدای گرفته و پرراز و رمزش ترانه‌های بدبینانهٔ آن دوران را می‌خواند. ویژگیهای صحنه‌پردازی مکانهای داخلی باشگاه "بلو اینجل" تماشاگر را با دنیای زوال یافته‌یی که فیلم به‌نمایش درمی‌آورد، روبرو می‌کند.

●

1-mise en scene
2-setting
3-photogenic
4-back-projection
5-key light
6-fill light
7-low-key light
8-high-keylight
9-back light
10-film noir
11-White Heat
12-The Blue Angel

فیلم سامورایی دربرابر...

بقیه از صفحه ۲۸

آنان بودند. سامورایی‌ها از نظر طبقهٔ اجتماعی بالاتر از روستاییان هستند، همانطور که روستاییان هم به سامورایی به این دید می‌نگرند.

در انتهای هردو فیلم، رهبران اعلام می‌کنند: "مانیستیم که پیروز شده‌ایم، کشاورزان هستند که پیروز شده‌اند. همیشه آنها برنده‌اند." این جمله برای براینر اعلام تاسف، شکست و تقریبا" اقرار تلخی است که بیان می‌دارد وی نماینده جزئی مغرور امارو به زوال از تاریخ آمریکاست، درحالی که کشاورزان "هفت دلاور" همچنان پایدار و منسجم باقی مانده‌اند. اما از نظر شیمورا، گفتهٔ فوق نشان دهندهٔ حقارت، اندوه و غرور است. کلمات او بازتاب تاسف نیست وتلخی درآنها دیده نمی‌شود، بلکه از روی میل وعلاقه به سنتی است که در زیبایی قبر سامورایی مرده دیده می‌شود، قبری که شیمورا به آن خیره شده است. ■

نظرخواهی...

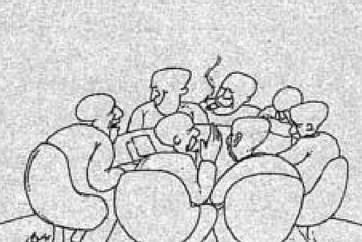
بقیه از صفحهٔ ۶

ه مدیر سینما آستارا

به‌نظر من باید کمیسیون اکران در تصمیم‌گیری بجای صاحب سینما از مدیران سینما استفاده کند. صاحبان سینما معمولا" از وضعیت کلی این حرفهٔ اطلاعی ندارند و مدیران سینما بیشتر در جریان مشکلات هستند.

ه مدیر سینما ایران

در حال حاضر در کمیسیون اکران، صاحبان سینماها فیلم تقسیم می‌کنند، درحالی که باید عده‌ای بی‌طرف این کار را انجام دهند. در لاله‌زار، فیلم ایرانی بهتر کار می‌کند و خوراک سینمای ما هم فیلم ایرانی است. فیلم خارجی به‌درد لاله‌زار نمی‌خورد و به‌عنوان مثال فیلم "مرز" که چندین بار اکران شده بود، در نمایش مجدد در سینمای ما جمعهٔ اول ۳۸ هزار تومان و جمعهٔ دوم ۲۸ هزار تومان فروش کرد. درحالی که فیلم خارجی در لاله‌زار خوب نمی‌فروشد. به‌نظر من باید در تقسیم فیلمها بین سینماها بی‌طرفی رعایت شود. اگر یک هفته سینما ایران فیلم ضعیف نشان می‌دهد، نوبت بعد به این سینما یک فیلم پرفروش داده شود. ■



سال شمار سینمای پس از انقلاب ــ ۸ | ۱۳۶۰

"سال شمار سینمای پس از انقلاب" بررسی سال به سال رویدادهای سینمایی ایران در پنج سال اخیــــر است. عمــده تکیه مطلب، بر روی فیلمهای ایرانی به‌نمایش درآمده در هر سال است و سایر مسائل به‌طور گذرا مورد اشاره قرار خواهد گرفت.

سال افزایش تولید



"مرز"، جمشید حیدری

در سال ۱۳۶۰، همچنان که انتظار می‌رفت، تولید فیلم افزایش یافت. مجموعا" ۲۱ فیلم بلند در این سال به‌نمایش درآمد. دوازده فیلم در اکران عمومی، که یک فیلم تولید قبل از انقلاب بود؛ دو فیلم در تلویزیون؛ و هفت فیلم در جشنواره‌ها و اکران خصوصی.

ه **آفتاب نشین‌ها** ، کارگردان: مهدی صباغزاده ه فیلمنامه: فریدون جیرانی ه فیلمبردار: همایون پای‌ور ه تهیه‌کننده: غلامرضا موسوی ه موسیقی متن: مجید انتظامی ه بازیگران: علی نصیریان، حسین پرورش، بیژن امکانیان، محبوبه بیات، سعید نیوندی، علیرضا هدایی ه محصول گروه سینمایی ایفا ه رنگی، ۹۸ دقیقه.

حسینی‌نژاد، روستایی کشاورزی است که زمینش را فئودال روستا با جعل سند از او گرفته، و هرچه شکایت به‌مقامهای مسئول می‌برد، بجای پاسخ و دادخواهی، حبس و شکنجه‌اش می‌کنند. حسینی‌نژاد، پس از یک مشاجره با ارباب، او را می‌کشد و می‌گریزد. نزد معلم روستائی می‌رود و در خانهٔ او پنهان می‌شود. وزیر کشاورزی وقت، همراه با عده‌ای از مقامهای دیگر، برای پیگیری موضوع به‌روستا می‌رود اما با اعتراض روستاییان که از وضع خود ناراضی هستند، روبرو می‌شود. حسینی‌نژاد که محل اختفایش کشف شده، در حین فرار، کشته می‌شود و معلم و دو تن از نزدیکان حسینی‌نژاد، دستگیر و روانهٔ مرکز می‌شود.

"آفتاب‌نشین‌ها" را فیلمسازی ساخته که پیش از انقلاب و پس از آن، فیلمهای کوتاه محکم و موفقی داشته است اما شاید به‌دلیل تفاوتهای تکنیکی میان فیلم کوتاه و بلند، و تمایز معیارها در سینمای حرفه‌ای و آماتور، در این نخستین فیلم بلند، توفیق فیلمهای کوتاهش را ندارد.

"آفتاب‌نشین‌ها"، در ردهٔ سایرفیلمهای مربوط به‌زمین و روستاست که پس از انقلاب، فراوان ساخته شده است اما کوشش می‌کند که همراه با حادثه و هیجان دراماتیک، به‌تحلیل نیز نزدیک شود. با این حال، در هر دو زمینه، موفقیت چندانی به‌دست نمی‌آورد. از حیث بافت دراماتیک و ساختمان روایتی، نویسنده و فیلمساز نگاه به فیلم "Z" کوستاگاوراس دارند. و در مورد دوم، به‌دلیل توسل جستن به شعار و نادیده گرفتن واقعیت‌های روستا و روستایی قبل از انقلاب، از تحلیل موردنظر، بازمی‌مانند.

ه **اعدامی** ه کارگردان وتهیه‌کننده: محمدباقرخسروی ه فیلمنامه: خسروی، محمود علیزادهٔ ه موسیقی متن: مجتبی میرزاده ه فیلمبردار: نعمت حقیقی ه بازیگران: پرویز فنی‌زاده (و بعد، رضا کرم‌رضایی)، داوود رشیدی، سروش خلیلی، علی نوری، شمسی کاظمی، سعید نیوندی، روح‌انگیز مهتدی ه محصول دهل فیلم ه رنگی، ۱۱۰ دقیقه ه نمایش داده شده در یازدهمین جشنوارهٔ فیلم بلگراد یوگسلاوی (۱۹۸۱).

مرد فقیر دیوانه نمایی که با تفنگ بادی و "تخته نشانه"اش امرار معاش می‌کند، وقتی که در خانه است، اسکناسها را روی تخته می‌چسباند و چشم شاه را در عکس روی آنها سوراخ می‌کند. به‌تدریج که تعداد اسکناسهای سوراخ شده افزایش می‌یابد و تعدادی از آنها به‌دست ساواک می‌افتد، ساواک گمان می‌برد که این، گوشه‌ای از یک اقدام گسترده و سازمان یافته علیه رژیم است. جاسوسها و خبرچین‌های ساواک، اسکناسها را ردیابی و عده‌ای را که به‌نظرشان مشکوک می‌رسند، دستگیر می‌کنند. سرانجام، آن مرد دستگیر و تیرباران می‌شود؛ و به‌شاه خبر می‌دهند که رهبر یک شبکهٔ جهانی "خرابکاری" نابود، و تشکیلات آن متلاشی شده است.

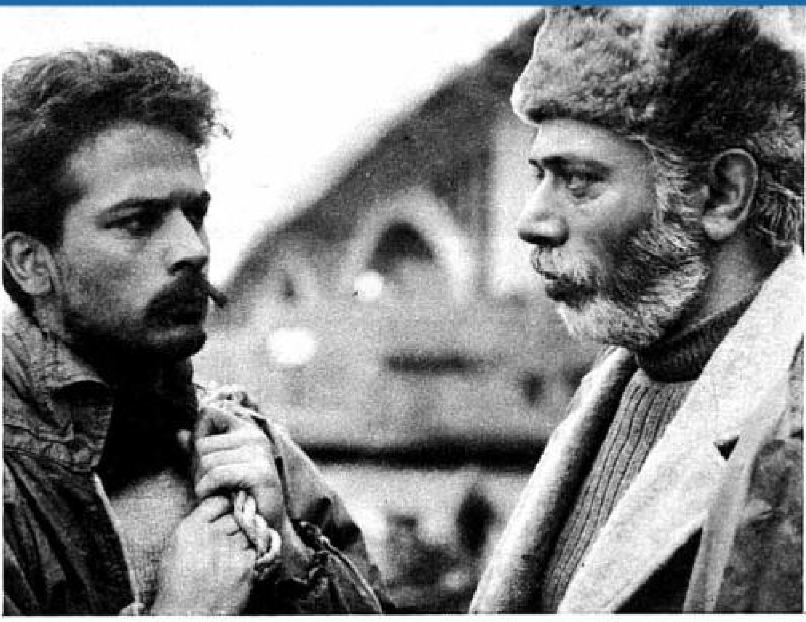
درمیان فیلمهای پس از انقلاب که به‌مسئلهٔ ساواک و اختناق و مبارزه با آن می‌پرداختند، "اعدامی" متفاوت‌ترین آنهاست، و نگاه و بیانی تازه در روایت اعمال ساواک دارد. "اعدامی" موضوع خوبی دارد که با پرداختی محکمتر از این، می‌توانست یک فیلم خوب کمدی ــ انتقادی باشد اما به‌همین صورت نیز، تفاوتهایش را نسبت به فیلمهایی که در ردهٔ یاد شده‌قرارمی‌گیرند، حفظ می‌کند.

در فیلم، با بیانی طنزآمیز، اعمال دیوانه‌وار ماموران را پس از یافتن اسکناسهای سوراخ شده، نمایش داده می‌شود اما طنز فیلم، کم جان است و به‌علاوه این شیوهٔ بیانی در طول فیلم حفظ نمی‌شود. به‌دلیل تاکید بیش از حد فیلمساز بر مسائل رقت‌انگیز (مانند فقر) و مسائل فرعی دیگر (مانند لهجهٔ نامفهوم آن گاریچی) جنبه‌های کمیک فیلم که موردنظر فیلمساز هم بوده، کمرنگ شده است. از سوی دیگر، عمل آن عاقل دیوانه‌نما که اساس حوادث فیلم است، هیچ‌گونه زمینه‌ای در فیلم ندارد. علت مهم دیگر در عدم توفیق کافی فیلم، تفاوتهای عمده در بازی فنی‌زاده و کرم‌رضایی است. در اوایل فیلمبرداری همین فیلم بود که فنی‌زاده درگذشت و ادامهٔ کارش به کرم‌رضایی سپرده شد اما از قسمتهای فنی‌زاده نیز استفاده شد. یعنی دو نفر در یک‌نقش بازی کرده‌اند و چون توضیحی در این‌باره داده نشده، حضور فنی‌زاده تا اواخر فیلم برای عده‌ای از تماشاگران مبهم می‌ماند. به‌علاوه، فنی‌زاده درهمان چند صحنه‌ای که در فیلم حضور دارد، بخوبی می‌تواند آدمی را که در پس حرکات غیر معمولش چهره‌ای دیگر دارد تداعی کند، اما کرم‌رضایی، نقش یک دیوانه را بازی می‌کند.

ه **برنج خونین** ه کارگردان: امیر قویدل، اسدالله نیک‌نژاد ه فیلمنامه: امیر قویدل ه فیلمبردار: نریمان پیرام، ابراهیم قاضی‌زاده ه موسیقی متن: کامبیز روشن روان ه تهیه کننده: مصطفی لاجوردی ه بازیگران: مصطفی لاجوردی، مرتضی نیکخواه، جوانهٔ ساعی، ایرج محمد نبی، سامی تحصنی ه محصول "کمیتهٔ برگزاری مراسم بزرگداشت سومین سالگرد انقلاب اسلامی ایران" ه رنگی، ۱۲۵ دقیقه.

مهندس نادری، کارمند ادارهٔ کشاورزی یکی از شهرهای شمال ایران، متوجه توطئهٔ پخش کرم ساقه‌خوار برنج برای از بین بردن محصول روستاییان و ساخته شدن زمینه جهت ورود برنج خارجی می‌شود. او و دوستش کوشش می‌کنند روستاییان را برای مبارزه، آگاه کنند. ساواک، دوستش را می‌کشد و او را در فشار قرار می‌دهد اما ازپا نمی‌نشینـد. نادری برای تظلم به سراغ وزیر کشاورزی می‌رود اما با او درگیر می‌شود و به‌زندان می‌افتد. او پیش از آن هم از یک تـوطئهٔ قتـل، جـان سالم بدر برده بود. پس از آزادی، و درحالی که خانواده‌اش متلاشی شده، باز هم روستاییان را به‌مبارزه دعوت می‌کند و سرانجام به‌دست یکی از عوامل ساواک ــ که دوستش را هم کشته بود ــ به قتل می‌رسد.

قسمت بیشتر فیلم را قویدل، و حدود ۲۰ دقیقهٔ پایان آن را نیک‌نژاد ساخته است. از همین رو، پرداخت فیلم یکدست نیست و





"فصل خون"، حبیب کاوش
"موج توفان"، منوچهر احمدی

درجایی که به‌نظرمی‌رسد باید فیلم تمام شود، تمام نمی‌شود و کش می‌آید. قویدل، اندکی پخته‌تر نسبت به "خونبارش" نشان می‌دهد اما تاثیر خاچیکیان، همچنان در کارش آشکار است. به‌علاوه، فیلم همان مشکل آثار دیگر مربوط به‌ستم و ساواک و اختناق و مبارزه با آن را دارد: بسیاری از واقعیتها در پس شعارهای پی درپی گم می‌شود و علاقه به ایجاد حادثه و هیجان و گره و معما سبب می‌شود که بسیاری از واقعیت‌ها، دگرگون شود. ازجمله، نمایش شیوهٔ سرکوب توسط ساواک، که بجز یک مورد، تمامی موارد به‌شکل مجازات غیرمستقیم نمایش داده می‌شود تا امکان ساختن صحنه‌های پایین آمدن داس و ریختن خون بر روی شیشهٔ فانوس، و پرت شدن اتومبیل از دره به‌وسیلهٔ بولدوزر، امکان‌پذیر باشد.

ه **دانه‌های گندم** ه کارگردان و نویسندهٔ فیلمنامه: حسن رفیعی ه فیلمبردار: حسن مهد یادگار ه تهیه‌کننده: محمود کوشان، علیرضا شیرازی ه بازیگران: مجید مظفری، عنایت بخشی، حسن رضایی ه محصول پارس فیلم ه سیاه و سفید، ۹۵ دقیقه.

"یدالله"، کشاورزجوان، علیه فئودال روستا که زمینهای روستاییان را غصب می‌کند، سر به‌شورش برمی‌دارد اما به‌زندان می‌افتد. پس از آزادی، یدالله کشاورزان دیگر را تشویق به‌مبارزه علیه فئودال مستبد و ستمگر می‌کند. در این مبارزه، یدالله کشته می‌شود، اما پسربچه‌ای، تفنگ یدالله را برمی‌دارد؛ به‌نشانهٔ این که مبارزه ادامه خواهد یافت.

"دانه‌های گندم"، در ردهٔ سایر فیلمهای معمول مربوط به زمین وروستاست که پس از انقلاب ساخته شده و می‌توان ویژگیهای آنها را درمورد این فیلم نیز تکرار کرد.

ه **در محاصره** ه کارگردان و نویسندهٔ فیلمنامه: اکبر صادقی ه فیلمبردار: جمشید الوندی ه موسیقی متن: مجید انتظامی ه تهیه کننده: نورآرا ه بازیگران: اسماعیل محرابی، احمد رسول‌زاده، سعید نیوندی ه محصول گروه تعاون و توزیع فیلم ایران ه رنگی، ۱۱۰ دقیقه.

پسر جوان یک خانوادهٔ پرجمعیت، چندبار به‌سبب فعالیت علیه رژیم شاه به‌زندان می‌افتد و هربار با میانجیگری پدرش که درجه‌دار ارتش است، آزاد می‌شود. او که به‌همین دلیل توسط پدرش از خانواده طرد شده، تصمیم می‌گیرد به‌زندگی آرامی بپردازد. با کمک همسرش و قرض گرفتن از خواهرانش، خانه‌ای در خارج از محدوده می‌سازد اما بولدوزرهای شهرداری، خانهٔ او و همسایه‌هایش را خراب می‌کنند. مرد بر اثر درگیری با پلیس، دستگیر می‌شود و پس از آزادی، همزمان با آغاز انقلاب، در شهر زادگاهش ــ جهرم ــ به‌فعالیت سیاسی و نظامی علیه رژیم روی می‌آورد. تیمساری که برای سرکوب جنبش مردم به‌جهرم اعزام شده، به پدر او می‌گوید که اگر پسرش و همکاران او را لو دهد، سلامت پسر و خانواده‌اش را تضمین می‌کند. پدر چنین می‌کند، اما تیمسار به وعده‌اش عمل نمی‌کند و پسر او را هم می‌کشد. پدر به‌انقلاب می‌پیوندد و درحالی که زخمی شده، تیمسار را می‌کشد.

"در محاصره" نیز، همان مشکل فیلمهای ردهٔ خود را دارد. یعنی توسل جستن به‌حادثه و شعار، و بازماندن از تحلیل مناسبات اجتماعی و تحول شخصیتها. شخصیت اول فیلم، چند خواهر دارد که با شوهرانشان در خانهٔ پدر زندگی می‌کنند. درواقع، آنها داماد سرخانه‌اند و زندگی انگلی دارند. پی‌جویی در چگونگی سیر آگاه شدن آنها، در فیلم وجود ندارد و از انگلهایی بی‌مایه، ناگهان به افرادی آگاه و انقلابی تبدیل می‌شوند.

ه **دست شیطان** ه کارگردان: حسین زندباف ه فیلمنامه: نادر ابراهیمی ه موسیقی متن: حسن زندباف ه فیلمبردار: پرویز ملک‌زاده ه تهیه‌کننده: علی ترابی ه بازیگران: محمدعلی کشاورز، هادی اسلامی، محبوبه بیات، آرش تاج، کیومرث ملک مطیعی ه محصول گروه تعاون همراه ه رنگی، ۱۱۰ دقیقه.

پس از واقعهٔ طبس و شکست حملهٔ نظامی آمریکا برای نجات گروگانها، برای خنثی کردن اقدامهای مشابه بعدی، گروگانها به شهرهای مختلف منتقل می‌شوند. آمریکا یکی از جاسوسانش را برای پیدا کردن اطلاعاتی دربارهٔ محل نگهداری آنها، به‌عنوان خبرنگار عکاس به‌ایران می‌فرستد. گروهی که مامور تعقیب این جاسوس و اطلاع از ماموریت او هستند، با استفاده از یک اسلاید و نقشه، همه‌جا در پی او می‌روند. در این تعقیب و گریزها، چند تن از آنها به‌دست او کشته می‌شوند اما سرانجام موفق می‌شوند که جاسوس را هنگامی که قصد فرار از مرز را دارد، هدف قرار دهند.

قصد آن بوده که "دست شیطان"، فیلمی انباشته از حادثه باشد، و چنین هست. فیلم در حد یک اثر حادثه‌ای تجارتی متوسط، موفق است. نکته قابل اشاره این است که "دست شیطان" از معدود فیلمهایی‌ست که ــ تا زمان خود ــ دربارهٔ یک رویداد مشخص پس از انقلاب ساخته شده اما با در ابهام نگه داشتن بسیاری از عناصر فیلم، مشخص است که ایجاد حادثه و هیجان، هدف اول فیلم بوده. گروهی که به‌تعقیب جاسوس آمریکایی می‌پردازند، معلوم نیست چه کسانی و وابسته به چه نهادی هستند. در فیلم، زمان حوادث دقیقاً مشخص نمی‌شود اما پیداست که باید پس از شکست حملهٔ نظامی طبس، یعنی در تابستان و پاییز سال ۵۹ باشد. و در آن زمان، به‌یقین نهادهایی که وظیفه‌شان تعقیب جاسوسهای آمریکایی باشد، وجود داشته‌اند. اما در فیلم "دست شیطان"، گروهی بی‌نام و نشان به‌تعقیب جاسوس می‌پردازند. حتی آن اردوگاه تعلیماتی که تعدادی از افراد گروه از آنجا انتخاب می‌شوند، نام و نشانی ندارد.

بافت داستان و پرداخت فیلم، شباهت بسیار به فیلمهای جنگی و حادثه‌ای غربی دارد. ازجمله صحنه‌های شکل گرفتن گروه تعقیب، همچنین متقاعد کردن رهبر گروه برای پذیرفتن این ماموریت (مثلاً به‌یاد بیاورید فیلم "غازهای وحشی" ساختهٔ "آندرو مک لاگلن" را که سال ۵۸ در ایران نمایش داده شد). الگوهای اصل، در این فیلم شبیه کاریکاتور شده، مانند ماجرای اسلاید و نقشه و "علامت پیروزی". آن ساختمان مجللی که وسایلش در گوشه‌ای تلنبار شده، کجاست؟ شیوهٔ دنبال کردن کار و کشف معما در این ساختمان، شباهت به فیلم "ترور" ساختهٔ "هانری ورنوی" دارد که آن هم سال ۵۸ در ایران به‌نمایش درآمد. نکتهٔ دیگر، وجود آن "میکرو فیلم" است که جاسوس آمریکایی به‌همراه دارد. گویی اگر میکروفیلمی وجود نداشته باشد، فیلم "جاسوسی" نمی‌شود (بیاد بیاورید فیلم "هاشم خان" ساختهٔ محمد زرین دست ــ محصول ۱۳۴۵ ــ را که آن هم به‌تقلید از فیلمهای جاسوسی غرب ساخته شده بود





"برنج خونین"، امیر قویدل
"اعدامی"، محمد باقر خسروی

و از اول تا آخر فیلم، همه به‌دنبال یک میکروفیلم می‌گشتند).

فصل خون ○ کارگردان: حبیب کاوش ○ فیلمنامه: خسرو حکیم رابط ○ فیلمبردار: رضا بانکی ○ موسیقی متن: فریدون ناصری ○ تهیه کننده: رضا نورسته‌فر ○ بازیگران: علی نصیریان، سعید کنگرانی، ولی شیراندامی، جمشید لایق، پری امیر حمزه، نازی حسنی، حمید لیقوانی، اعظم چتر نور ○ محصول اسکار فیلم ○ رنگی، ۱۱۰ دقیقه ○ نمایش داده شده در دوازدهمین جشنوارهٔ فیلم مسکو (۱۹۸۱) و برندهٔ جایزه در جشنوارهٔ میلاد.

در یک‌بندر شمال ایران، شیلات و ساواک برای جلوگیری از صید غیرقانونی ماهیگیران، دست به‌اقدامات گوناگونی می‌زنند. ابتدا "عمو تراب" را که چهرهٔ سرشناس و مورد احترام همکارانش ــ ماهیگیران ــ است، دستگیر و تطمیع و شکنجه و تهدید می‌کنند. بعد، بارها به خانه‌اش هجوم می‌برند؛ شبانه به‌هنگام ماهیگیری به صیادان حمله می‌کنند اما نتیجه‌ای نمی‌گیرند. بنابراین با طرح برنامه‌ای، ساواک به‌کمک عواملش درمیان ماهیگیران، شروع به تفرقه‌افکنی می‌کند و با صحنه‌سازی، اوضاع را طوری جلوه می‌دهد که ماهیگیران گمان کنند عمو تراب همکار ساواک است. این حیله موثر واقع می‌شود. صیادان، عمو تراب را می‌کشند اما بعد، به واقعیت پی می‌برند و شورش می‌کنند.

"فصل خون"، یکی از فیلمهای دیگریست که دربارهٔ ستمهای رژیم پیشین ساخته شد، بی‌آن که تحلیلی از وقایع، آدمها، و مناسبات و زمینه‌های اجتماعی بدست دهد. فیلم، در حد شعارهای زمان انقلاب و اعلامیه‌های افشاگر آن زمان است که تماشایش می‌تواند مروری بر آن خاطره‌ها و شعارها و اعلامیه‌ها باشد.

در فیلم، مردم آن‌قدر آگاهند که همگی، ماهیت ساواک را می‌شناسند و از آن متنفرند. با این حال، آگاهی‌شان نسبت به‌آدم مورد اعتمادشان ــ "عمو تراب" ــ آنقدر کم است که درپی حیلهٔ ساواک هرچه او اظهار بیگناهی می‌کند، اعتنایی نمی‌کنند و عمو تراب را می‌کشند.

○ قیام ○ کارگردان و تهیه کننده: رضا صفایی ○ فیلمنامه: حبیب الله کسمائی ○ فیلمبردار: رضا انجم روز ○ بازیگران: شهروز رامتین، نگین، شاهین، خشایار ○ محصول سازمان سینمایی شهر فرنگ ○ سیاه و سفید.

"تیمور" یکی از فئودالهای بانفوذ است که از جانب یکی از سران ساواک حمایت می‌شود. او با تشکیل گروهی چماقدار، بر دهکدهٔ تحت نفوذش تسلط دارد و با بهره بردن از دسترنج آنها، زندگی مرفهی برای خود ساخته است. تیمور با پرداخت وام ناچیزی به باغداران، محصولات آنها را پیشخرید می‌کند و با فروش چند برابر آنها به سرمایه خود می‌افزاید. سید مصطفی، فرزند یکی از باغداران، به‌این رویه اعتراض می‌کند و با توطئهٔ افراد تیمور، کشته می‌شود. سید مرتضی ــ برادر سید مصطفی ــ که در تهران همراه با سایر زندانیان سیاسی آزاد شده، وارد روستا می‌شود و مبارزهٔ خود را به کمک مردم علیه تیمور تشدید می‌کند. همزمان با انقلاب، بساط تیمور را برمی‌چینند و او و اطرافیانش را تحویل دادگاههای انقلاب می‌دهند.

ساخت و نمایش "قیام"، یکی از حوادث عجیب پس از انقلاب است. فیلم را، سمبل ابتذال فیلم فارسی براساس یکی از فیلمهای گذشته‌اش ــ "عشق و خشونت" ــ ساخته است و هرگونه توضیح اضافه بر این اطلاعات، بیهوده است.

○ مرز ○ کارگردان: جمشید حیدری ○ فیلمنامه: سیروس الوند ○ فیلمبردار: علی صادقی ○ موسیقی متن: منصور تهرانی ○ تهیه‌کننده: هادی مشکوه ○ بازیگران: سعید راد، داوود رشیدی، آهو خردمند، علی ثابت، تورج مهرزاد، عزت‌الله رمضانی‌فر ○ محصول فرهنگ فیلم ○ رنگی، ۱۲۰ دقیقه.

در روزهای آغاز هجوم همه‌جانبهٔ عراق به ایران، مردم یک روستای مرزی تصمیم می‌گیرندتا رسیدن نیروهای مسلح، خود به‌دفاع برخیزند. آنها به این نتیجه می‌رسند که باید یک رهبر و سازمان‌دهندهٔ باتجربه داشته باشند. همه، "مختار" را لایق‌تر می‌دانند. او مدتهاست گوشهٔ انزوا گزیده و به‌تنهایی در بالای تپه‌ای مشرف بر روستا زندگی می‌کند. "یاور" ــ یکی از مردان روستا ــ به‌سراغ او می‌رود اما مختار، درخواست مردم را نمی‌پذیرد... سرانجام، هنگامی که مردان روستا تصمیم می‌گیرند بدون مختار به‌جنگ بروند، او به‌میان آنها می‌آید و همگی راهی جبهه می‌شوند. این گروه موفق می‌شوند با دادن چند قربانی، یک پاسگاه را که به‌اشغال عراقیها درآمده، با کشتن همهٔ اشغال‌کنندگان، آزاد کنند.

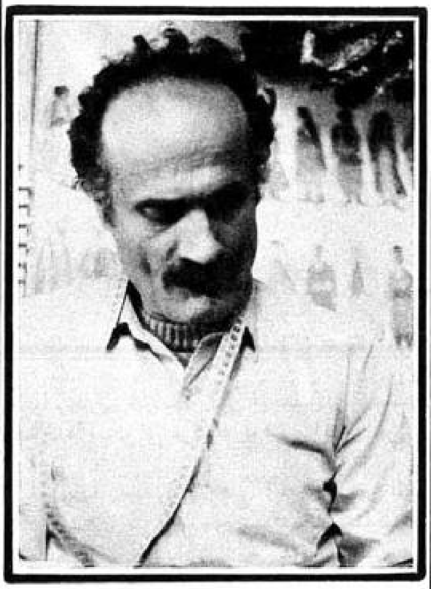
"مرز" نخستین فیلم بلند سینمایی است که دربارهٔ جنگ تحمیلی عراق با ایران ساخته شده، و از معدود فیلمهایی است که به یک واقعهٔ مشخص پس از انقلاب پرداخته است. فیلم، حادثه‌پردازی و قهرمان‌سازی را مبنای کار قرار داده و در این حد، موفق است (همچنین نگاه کنید به ماهنامهٔ فیلم، شمارهٔ ششم، مهر ۶۲، ص ۵۹).

○ موج توفان ○ کارگردان و نویسندهٔ فیلمنامه: منوچهر احمدی (براساس داستان "مروارید" اثر جان اشتاین بک) ○ فیلمبردار: جمشید فرحی ○ موسیقی متن: کامبیز روشن روان ○ تهیه‌کننده: فواد بدیع، منوچهر احمدی ○ بازیگران: منوچهر احمدی، محبوبه بیات، هادی اسلامی، بهروز سروری، عنایت بخشی ○ رنگی، ۱۰۵ دقیقه.

"عاشور"، دریکی ازبندرهای جنوب ایران، صید مروارید می‌کند. یک‌بار موفق به‌صید مرواریدی می‌شود که هیچ‌کس تا آن زمان مانند آن را ندیده‌است. عاشور آن را برای قیمت‌گذاری نزد خریداران مروارید می‌برد، اما همه از قیمت‌گذاری بر روی چنین مروارید کمیابی، ناتوانند. آوازهٔ مروارید عاشور، در همه‌جا می‌پیچد و عده‌ای طمع می‌کنند تا آن را از او بدزدند. در یک درگیری، عاشور مرتکب قتل کسی می‌شود که قصد دزدیدن مرواریدش را داشته است. از آن پس، او با همسر و فرزندش آواره می‌شود. دلالهای مروارید، مزدوری را اجیر می‌کنند و به‌تعقیب عاشور می‌فرستند. درگیری عاشور با وی، ابتدا همدردی اهالی بندر را با وی برمی‌انگیزد، و در پایان، به یک شورش عمومی منتهی می‌شود.

"موج توفان"، فیلمی ضعیف و نخستین تجربهٔ سازنده‌اش، پس از چند سال بازیگریست. فیلمساز، اثر مشهور اشتاین بک را دستمایهٔ کار قرار داده اما بنا به مد روز، یک مسئلهٔ شخصی را با وصله‌ای نازک، به یک قیام عمومی پیوند زده است.

دومی‌ها



«حبیب محمودی»، خیاط فیلم:

وضع لباس فیلم، در ایران آشفته است

○ سابقهٔ کار

متولد ۱۳۱۶ طالقان هستم. از هشت سالگی کار خیاطی را شروع کردم و از سال ۱۳۳۷ در ادارهٔ کل موزه‌ها و موزهٔ مردم‌شناسی به این کار مشغول شدم. پس از دو سال، مسئولیت کارگاه به‌عهده من گذاشته شد. ماجرای استخدامم از این قرار بود که زمان سربازی محل ماموریتم کاخ گلستان بود. در آنجا یک کارگاه خیاطی بود که لباس‌های محلی، ایلی و عشایری را می‌دوختند. اطلاع پیدا کردم که کارگاه متعلق به وزارت فرهنگ و هنر است. با رئیس آنجا، آقای بامشاد تماس گرفتم و اظهار علاقه کردم که به این کار بپردازم، چون خیاطی لباس‌های محلی و تاریخی برایم جالب بود. در نتیجه با خانم منصورهٔ امیر ابراهیمی شروع به‌کار کردم. و پس از اینکه وی به رادیو رفت تا برنامهٔ آشپزی را اجرا کند، مسئولیت کارگاه به من سپرده شد.

کار خیاطی فیلم را از ۱۳۴۱ شروع کردم. لباس‌های هشتاد درصد فیلم‌هایی که در ایران تهیه شده است را من دوخته‌ام. یا اگر فیلمی از لباس‌های موجود در آرشیوها و موزه‌ها استفاده کرده است؛ آن لباس‌ها را نیز من برای موزه دوخته بودم. بیشتر لباس‌هایی که برای موزه‌ها دوخته‌ام. لباسهای محلی، و عشایری و ایلاتی و بومی بوده‌اند. اولین فیلمی که خیاطی آن را به‌یاد دارم، "گاو" است. قبل از آن نیز در فیلم هایی کار کرده‌ام که اکنون به‌خاطرم نمانده است.

هفده سال است که مغازهٔ خیاطی دارم. بعد از ظهرها به کار در مغازهٔ خودم می‌پرداختم و خیاطی برای فیلم‌ها را انجام می‌دادم. حتی زمانی قدغن کردند کسانی که شاغل اداری و دولتی هستند حق کار خصوصی و دوم ندارند، اما چون حرفهٔ من تخصصی و هنری بود، اجازهٔ فعالیت دوم به من داده شد. پس از انقلاب، با "گروه ۸" بازنشسته شدم و دو سال در بنیاد مستضعفان کار کردم.

○ خیاطی فیلم چیست؟

خیاطی فیلم، دوختن لباس‌هایی است که به تن بازیگران و سیاهی لشگرها می‌کنند. کار خیاطی پس از تصویب فیلمنامه و قبل از فیلمبرداری آغاز می‌شود. پس از این‌که نوع لباس‌های فیلم مشخص شد، با رجوع به کتاب‌هایی که دارم و آنچه که زمان فیلم ایجاب می‌کند، کار را آغاز می‌کنم.

درمورد فیلم‌هایی که طراح لباس دارند، کار به‌شیوهٔ دیگری است. طرح‌ها را می‌گیرم و از روی آن می‌دوزم، که در این صورت کار با کیفیت بهتر انجام می‌شود. کار دوختن لباس‌های تاریخی بایستی با دقت بسیار همراه باشد تا لباس‌ها شبیه به لباس‌های آن دوران از آب درآیند. در کتاب‌های موجود، جزئیات لباس‌ها وجود دارند. با نظر طراح، خیاط و ارجاع به منابع؛ برش، دوخت و نحوهٔ پوشیدن لباس‌های تاریخی را درمی‌یابیم. اگر فیلم طراح داشته باشد، سفارش نوع لباس را از او می‌گیرم، در غیر این صورت از کارگردان.

○ شیوه کار و رابطه با سفارش دهنده

معمولا" پارچه را تهیه کننده به ما می‌دهد مگر این‌که قرارداد کلی تهیه لباس‌های یک فیلم با ما باشد؛ که در آن صورت پارچه را نیز خودمان تهیه می‌کنیم. به‌جز فیلم‌های تاریخی و روستایی، عمدتا" درمورد فیلم‌هایی که داستان آن در زمان معاصر می‌گذرد، لباس دوخته نمی‌شود. یا از لباس‌های خود بازیگران استفاده می‌کنند یا از گمرک و بازارچه سیداسماعیل تهیه می‌کنند ــ که اصل قضیه برمی‌گردد به تهیه کننده و صرفه‌جویی در این مورد. البته بهتر است این لباس‌ها نیز دوخته شوند، زیرا هرچند سال یک بار، مدل و فرم لباس‌ها تغییر می‌کنند. لباس‌های چند سال پیش با الان فرق دارند. اما معمولا" اکثر کارگردانها اهمیتی نمی‌دهند.

برای سیاهی لشگر، لباس در سه اندازهٔ کلی ۳۸ ــ ۳۶، ۴۰ ــ ۳۸ و ۴۲ ــ ۴۰ دوخته می‌شود و اصلاحات جزئی سر صحنه انجام می‌گیرد. خیاط بایستی همیشه سر صحنه فیلمبرداری باشد تا اشکالات را برطرف کند. درمورد بازیگران اصلی، لباس دقیقا" به‌اندازه تن آنها دوخته می‌شود.

کار خیاط فقط دوختن لباس است. مسائلی نظیر کهنه کردن، پاره بودن و سایر شکل‌های لباس به‌عهدهٔ ما نیست. متوجه این نکته هستم که در اکثر فیلم‌ها همهٔ لباس‌ها به‌نظر نو می‌آید که این به‌عهدهٔ کارگردان و طراح است. می‌توان لباس را طوری نشان داد که به‌نظر برسد دو سال است که پوشیده شده. یکی از شیوه‌های بسیار ساده‌اش، استفاده از چای است که طبیعی‌ترین رنگی است که با آن می‌توان لباس را کهنه کرد. کافی است لباس‌ها را در یک بشکه بزرگ آب جوش محتوی چای قرار داد. در این صورت لباس زرد نمی‌شود اما کهنه به‌نظر می‌آید. اگر این شدت کهنگی مورد نظر نباشد، کافی است بازیگر چند روز قبل از فیلمبرداری لباس را بپوشد و با آن زندگی کند تا لباس به تن او جا بیفتد. اگر از ما نظر بخواهند، می‌دهیم ولی گاهی نظر ما برایشان مهم نیست.

○ حرفهٔ خیاطی فیلم

دوزندگان لباس برای فیلم، در ایران بسیار کم هستند. کلا" حدود هفت، هشت نفرند که تعدادی از آنها، شاگردان خودم بوده‌اند و هم‌اکنون در استخدام تلویزیون هستند. چند نفری هم در وزارت ارشاد اسلامی کار می‌کنند. خیاط بایستی پا به پای گروه حرکت کند و مدام در سر صحنه باشد. اما با توجه به این‌که تعدادی در اداره کار می‌کنند، فرصت برای کار بیشتر را ندارند. من این امکان را دارم که سفر کنم، ولی چند نفر در ایران مثل من پیدا می‌شوند؟ برای نمونه درمورد سریال "کوچک جنگلی" باید حدود ده ماه بین تهران و رشت سفر کنم. اگر خیاطی متعلق به این حرفه نباشد، نمی‌تواند به این شیوه کار کند. خیاط معمولی نمی‌تواند کار خیاطی فیلم هم انجام دهد، زیرا این حرفه تخصص بخصوصی می‌خواهد. بایستی تعداد خیاط‌های فیلم زیاد شوند و این به‌عهدهٔ وزارت ارشاد اسلامی است. همانطور که کلاس‌های منجوق‌دوزی،

فرش‌بافی، گلیم‌بافی، زری‌بافی و خاتم‌سازی دایر شده است، بایستی به این حرفه هم جدی فکر کنند. اگر عده‌ای تربیت شوند، هم کارگردانها و تهیه کننده‌ها راحت‌تر می‌شوند و هم کار بهتری انجام می‌شود و اینقدر عجله و سرعت به‌کار نمی‌رود و مسئله لباس فیلم جدی‌تر گرفته می‌شود.

زمانی که فیلم مشترک "کاروانها" ساخته می‌شد، آگهی دادند و از کلیه خیاطهای معتبر تهران دعوت کردند تا در یک آزمون شرکت کنند. منهم برحسب تصادف آنجا بودم و در امتحان شرکت کردم. نمونهٔ لباس‌ها را با کاغذ می‌بریدیم و نشان می‌دادیم. پس از آزمون، از طرف کارگردان — "جیمز فارگو" — پذیرفته شدم. بیش از هزار دست لباس را در عرض سه ماه دوختم، و به‌هنگام فیلمبرداری هم دو هفته با گروه بودم. طراح لباس‌ها، یحیی ذکاء بود و من دستمزدی معادل ۱۷۰ هزار تومان دریافت کردم.

برای فیلم، اجرت خیاطی معمولی را نمی‌گیرم. اجرت دوخت برای هر دست لباس بیشتر از ۶۰۰ تا ۷۰۰ تومان نمی‌شود. اما گاهی در این کار ضرر هم داده‌ام. گاهی برآوردی شده و بعد هزینه بیشتر از برآورد از کار درآمده است. برای "سربداران" ماهیانه ۱۵ هزار تومان حقوق می‌گرفتم و از صبح تا ۳ بعدازظهر کار می‌کردم. کارگرهای خیاط نیز کارمند تلویزیون بودند و حقوق کارمندی دریافت می‌کردند.

من این شغل پرمسئولیت را دوست دارم، زیرا تنوع آن زیاد است. از کارم انتقاد کم شده است و این را دوست ندارم. بهتر است انتقاد کنند و ایراد بگیرند تا کیفیت کار بهتر شود. بارها خواسته‌ام این کار را کنار بگذارم و دل بکنم، اما علاقه مانع شده است. اگر در دورترین نقطه کشور هم فیلمی کار شود، حاضر هستم بروم. در مجموع برای سربداران، کاروانها و کوچک جنگلی بیشترین لباس‌ها را دوخته‌ام.

در مغازه‌ام فقط برای کارهای نمایشی و صنایع دستی لباس می‌دوزم، و کار شخصی و معمولی نمی‌کنم. لباس‌هایی را که برای صنایع دستی می‌دوزم، در فروشگاهها می‌فروشند.

ه تفاوت لباس‌های معمولی با لباس فیلم

در ظاهر، این لباس‌ها با هم فرقی ندارند اما در لباس فیلم، خیاطی کمتری بکار می‌رود. ظرافت و دقت لباس فیلم با لباس عادی فرق دارد. لباس فیلم، آستری، موبی و... ندارد، در واقع دقت ریزه‌کاری لباس فیلم کمتر است زیرا برای مصرف کمتری دوخته می‌شود. اما ظاهر آن تفاوتی با لباس معمولی ندارد. اما اگر زمان اجازه دهد، هیچ اشکالی ندارد که لباس فیلم نیز با دقت لباس عادی تهیه شود. وقت و انرژی و پول که مصرف می‌شود، پس چه بهتر که یک کلاه پوستی که مثلاً با مقوا درست می‌شود، بهتر تهیه شود، آستر داشته باشد و مقوای آن از جنس بهتری باشد. اما متاسفانه همیشه کارها با عجله است. بارها لباس‌ها را سر صحنه فیلمبرداری دوخته‌ام یا حداکثر یکی دو روز زودتر. و این همه عجله باعث افت کیفیت می‌شود. و در نتیجه بیش از یکی دو بار نیز



نمی‌توان از آنها استفاده کرد و پس از پوشیدن از هم وا می‌رود و می‌شکافد.

از یک کت و شلوار چیزهایی را کسر می‌گذاریم. رویه جیب را می‌دوزیم اما توبرهٔ آن را درست نمی‌کنیم، بلکه فقط نمای آن را درمی‌آوریم. آستر را به سه‌جاف نمی‌دوزیم و آن را فقط چرخ می‌کنیم. حتی اگر لازم باشد چیزی مثل ساعت را هم در جیب بگذارند، قیچی می‌زنیم و از زیر چرخ می‌کنیم تا بشود ساعت را در آن گذاشت. لباس فیلم، با لای چسب دوخته می‌شود که به‌جای چند ساعت وقت چرخ کردن می‌توان با چسب همان کار را در عرض چند دقیقه انجام داد.

در عرض یک روز، یکی دو نفر می‌توانند ده تا دوازده کت و شلوار بدوزند و درمورد قبا، آرخالق و سرداری، پس از برش، یک کارگر چرخکار می‌تواند روزانه ۵۰ تا ۶۰ دست را حاضر کند.

ه تجربه‌ها و مشکلات

وضع لباس فیلم در ایران منسجم نیست. اگر لباس دوخته نشود، به‌طور پراکنده از موزه‌ها یا آرشیوها و جاهای مختلف تامین می‌شود، اما کنترلی نیست. لباس‌ها سر صحنه از بین می‌رود یا با وضع بسیار بدی برگشت داده می‌شود. گاهی تهیه کننده‌ها همان تعداد لباسی را که دارند، در همهٔ فیلم‌هایشان از آن‌ها استفاده می‌کنند و حتی به فیلم‌های دیگر قرض می‌دهند. بنابراین همهٔ لباس‌ها شکل هم به‌نظر می‌رسند.

درمورد لباس‌های ایلاتی و روستایی هم نمی‌توان آنها را از همان محل تهیه کرد، زیرا لباس‌های محلی به‌صورت سنتی، از بین رفته‌اند.

بعضی وقتها مسئله اقتصادی است. دامن لباس قوچانی ده متر پارچه می‌برد که حالا برای اهالی صرف نمی‌کند که بدوزند، پس دیگر وجود ندارد. گذشته از همهٔ این مسائل، بهتر است لباس برای فیلم دوخته شود تا کارگردان یا طراح بنا به سلیقه خود در انتخاب رنگ مربوط به فصل و زمان و صحنه آزاد باشند. زیرا نمی‌توان لباس تابستانی را برای زمستان درنظر گرفت و چون رنگ لباس بستگی به محیطی دارد که فیلمبرداری در آنجا انجام می‌شود، پس دوخت لباس ضروری است. من خودم گاهی نوع صحنه را می‌پرسم، چون کیفیت رنگ مطرح است، اما بیشتر کارگردانها اهمیتی به رنگ لباس نمی‌دهند. همانطور که گفتم، بیشتر وقتها لباس‌ها را سر صحنهٔ فیلمبرداری می‌دوزم، چون همیشه عجله در کار است. یادم می‌آید لباس‌های فیلم "گاو" را در محل — که دهی بود به‌نام گوئینک در نزدیکی آق بابا در ۳۰ کیلومتری قزوین — دوختم که سه ماه وقت گرفت.

برای از بین نرفتن لباس‌ها بایستی از آنها خوب نگهداری کرد. سر صحنه بایستی مسئول لباس و جامه‌دار وجود داشته باشد. او لباس‌ها را به بازیگران تحویل دهد و پس از پایان کار از آنها بگیرد. نظم و ترتیب داشته باشد. پس از پایان فیلمبرداری هم لباس‌ها را مرتب کند، به خشک‌شویی بفرستد و در جایی آرشیو کند. اما اغلب سر صحنه لباس‌ها قاطی می‌شوند؛ سیاهی لشگرها لباس‌ها را قاطی می‌پوشند؛ لباس یک نفر با لباس نفر دیگر عوض می‌شود و خلاصه بلبشوی غریبی می‌شود. چون در بیشتر فیلم‌ها شخصی به‌عنوان متصدی لباس وجود ندارد.

ه فیلم‌هایی که کار کرده‌ام

بجز موارد فوق، برای کلیه فیلم‌های حاتمی، بجز "جاده ابریشم" و "کمال‌الملک" لباس دوخته‌ام. با "رامین فر" در "هیولای درون"، و "افسانهٔ سلطان و شبان"؛ با "خورشیدی" در "سربداران"؛ با "ملک جهان خزاعی" در "شازده احتجاب" و "غریبه و مه"، با "لیلی متین دفتری" در "زنبورک"؛ با "ممیز" در "ستارخان"، با "بهزادی" در "دلیران تنگستان" "تنگسیر"، "کوچک جنگلی"؛ و با "امیر اثباتی" در "گنج" کار کرده‌ام. برای فیلم‌های دیگری، خودم شخصاً طراح و دوزنده لباس بوده‌ام: "خانوم خانوما"، "میرزا کوچک خان"، "صمد به مدرسه می‌رود"، "آتش بدون دود"، "پیک جنگل"، "تفنگدار"، "شیر خفته"، "پرونده" "غارتگران"، و "هزار و یکشب" و...

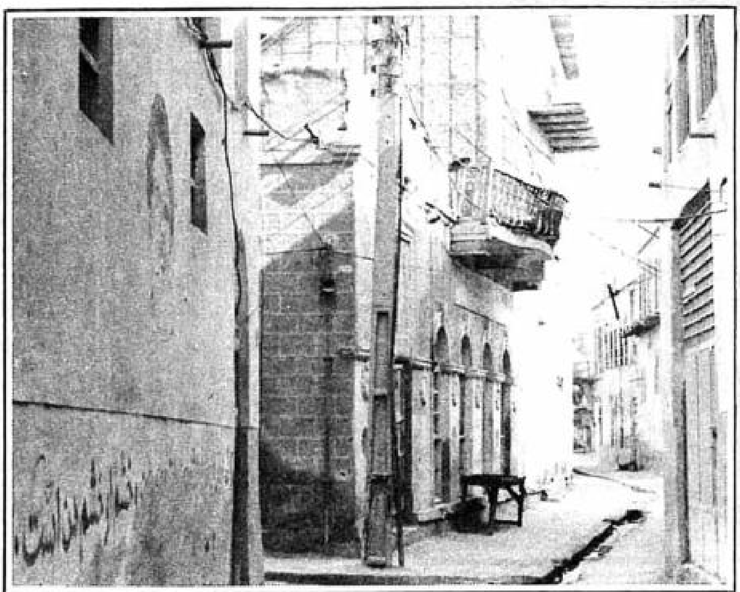
ه و پیشنهاد

بارها پیشنهاد کرده‌ام که موزه‌ای از لباس به‌وجود آید و لباس‌های زنانه و مردانه را از تاریخ گذشته تاکنون در آنجا آرشیو کنیم. از هر لباس ۵۰ دست دوخته شود. در آن صورت کارگردان می‌تواند از لباس‌های موجود در آنجا استفاده کند و اگر به تعداد لباس بیشتری نیاز بود، در نهایت کسری آنها تهیه شود. این کار درمورد وسایل صحنه، ابزار، سلاح، کلاه و کفش نیز می‌تواند انجام بگیرد.

پس از پایان فیلمبرداری هم لباس‌ها را به موزه برگردانند. لباس‌ها تمیز شود تا مجدداً برای کار بعد آماده باشد. در این صورت با خیال راحت و وقت مناسب‌تر و قیمت بسیار کمتر، لباس‌ها تهیه می‌شود و برای حدود بیست تا سی نفر نیز کار دائم تامین می‌شود.

●

سرگذشت سینماهای بوشهر



محل سابق سینما خیام، دومین سینمای بوشهر. بعدها سینماهای ایران، میهن، پارس زمستانی، و ساحل نیز در همین محل فعالیت داشتند.

این گزارش را آقای "علی غلامی" خوانندهٔ عزیز و علاقمند بوشهری ما فرستاده است که نشان از دقت و سختکوشی وی دارد. نویسنده یادآور شده که در تنظیم این گزارش آقایان عبدالرحیم جعفری، محمود مثلش، عبدالرحمن محمدیان، علی امیری، حسنخواه، محمد سینا، بهمن زنگویی، حمید دیانت، جمشید قدرشناس و به ویژه ایرج صغیری وی را یاری کرده‌اند. عکسها را نیزنویسندهٔ گزارش تهیه کرده است.

نخستین سینماها

سابقه تاسیس سینما در بوشهر به ۶۵ سال پیش برمی‌گردد. درسال ۱۲۹۸ هجری شمسی مرحوم "حاج یحیی شیرازی فیروزی" که در بوشهر عکاسخانه‌یی بنام فیروزی داشت به تشویق وترغیب افراد متمول شهر که پس از سیر و سیاحت در کشورهای خارجی با سینما آشنا شده بودند، اقدام به تاسیس سینمایی کرد. وی برای ایجاد این سینما، توسط "علی وکیلی" یکی از بازرگانان معروف تهران یک دستگاه آپارات صامت با مارک کمپانی پاته و چند حلقه فیلم از فرانسه وارد کرد و در کوی "کوتی" در خانه‌ای مجاور عکاسخانهٔ خود، سینما را به راه انداخت که به سینمای "حاج یحیی عکاس" معروف شد. "حاج یحیی" فیلمها را از هندوستان وارد می‌کرد و چون آن زمان هنوز سینمای ناطق اختراع نشده بود، فیلمها بطریقه صامت به نمایش در می‌آمدند. عمر فعالیت نخستین سینمای بوشهر بسیار کوتاه بود و بیش از یکسال و چندماه دوام نیاورد و به دلیل اعتراض شدید عده‌ای از مردم، برای همیشه تعطیل شد.

بعد از بسته‌شدن سینمای "حاج یحیی"، مدتها بوشهر سینما نداشت تا این که در سال ۱۳۱۲ هجری شمسی سینمای دیگری در این شهر تاسیس شد. مرحوم حاج محمدغوث احمدیه، پیمانکار کنسولگری بریتانیا که اهل هندوستان بود، در این سال ساختمان مدرنی در کوی کوتی مجاور خیان لیان (شاهپور سابق) بنا کرد و طبقهٔ بالای این ساختمان را به سالن سینما اختصاص داد. از طبقهٔ زیرین به عنوان کارخانهٔ صابون‌سازی استفاده می‌شد وقسمت بیرونی سینما را برای تجارتخانهٔ خود مورد بهره‌برداری قرار داد. این سینما "خیام" نام گرفت. سالن آن گنجایش ۳۰۰ نفر تماشاچی داشت و دارای یک دستگاه آپارات صامت بود.

سینما و تبلیغ کشف حجاب

فیلمهای سینما خیام، از هندوستان و تهران وارد می‌شد و به رغم این‌که نمایش فیلمهای ناطق در تهران آغاز شده بود، هنوز این سینما فیلمهای صامت نمایش می‌داد. فیلمهایی که از تهران برای نمایش در بوشهر وارد می‌شد، دارای میان نویس فارسی بود. در بوشهر نیز برای خواندن این میان نویس‌ها در هر سانس شخص با سوادی جلوی پرده سینما می‌نشست و میان‌نویسها را با صدای بلند برای تماشاگران می‌خواند. نمایش فیلمهای صامت چارلی چاپلین و لورل و هاردی، درآن سالها با استقبال روبرو می‌شد. گاهی در سالن سینما، نمایشهایی نیز روی صحنه می‌آمد. سینماروهای قدیمی بوشهر تعریف می‌کنند که همزمان با آغاز جریان به‌اصطلاح "کشف حجاب"، سینما خیام‌یکی از فیلمهای ریشارد تالماج را به نمایش می‌گذارد و دولت از مقامها وافراد متمول دعوت می‌کند که‌همسرانشان را بدون حجاب به سینما ببرند تا برای این جریان تبلیغ شود.

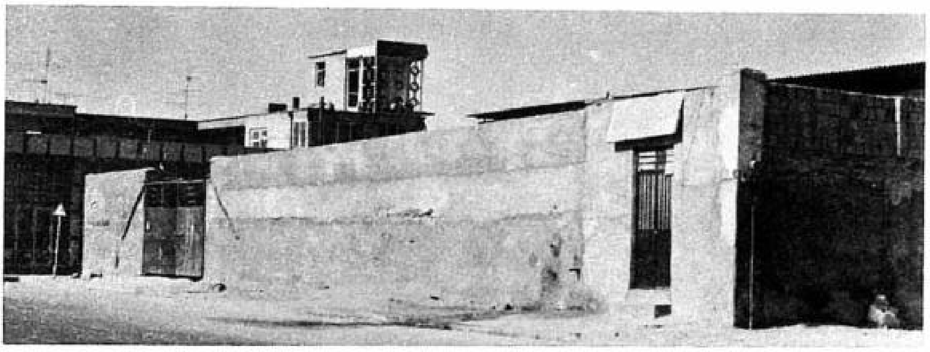
اولین فیلم ناطق

فیلم ایرانی "دختر لر" نخستین فیلم ناطقی است که در سال ۱۳۱۶ در سینما خیام به نمایش گذاشته‌شد و از آن استقبال به عمل آمد. اما نمایش فیلمهای ناطق ادامه نیافت. حاج محمد غوث، بعد از نمایش فیلم دختر لر در تجارت ورشکست شد و سینمایش را تعطیل کرد. سالن سینما بعد از تعطیلی در گروی "حاج رضا هفته" قرار گرفت و به عمر سینما "خیام" پایان داده شد، مدتی بعد، حاج محمد غوث به آبادان رفت و در آنجا سینما "شیرین" را تاسیس کرد.

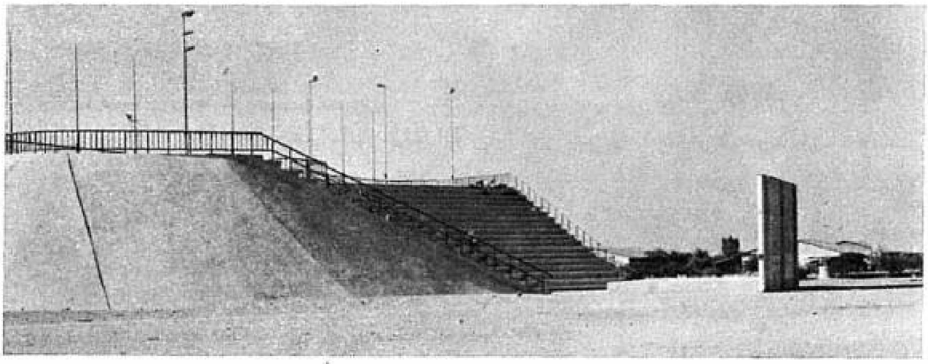
بعد از تعطیلی سینما "خیام" نیز، بوشهر حدود ۱۹ سال سینما نداشت. در بخشی ازاین سالها، سینمای سیار در این شهر شکل گرفت.

سینمای انگلیسیها

فعالیت سینمای سیار در بوشهر بعد از اشغال ایران توسط متفقین از مهرماه ۱۳۲۰ توسط کنسولگری انگلیس آغاز شد. این کنسولگری توسط شرکت "موتین" انگلیسی بوسیلهٔ اتومبیلهای حمل و نقل وسایل نمایش فیلم را به نقاط پرجمعیت بوشهر می‌برد. کسانی که خاطرهٔ نمایش فیلمهای سینمای سیار انگلیسها را به یاد دارند، تعریف می‌کنند که "با تاریک شدن هوا برنامه نمایش فیلم با پخش ترانه‌های ایرانی توسط صفحات گرامافون آغاز می‌شد تا مردم برای تماشای فیلم‌ها جمع شوند. بعد از جمع شدن مردم، چند حلقه فیلم مستند خبری در مورد پیروزیهای متفقین در جنگ به نمایش گذاشته می‌شد." گفته‌می‌شودانگلیسها سینمای سیار را به روستاهای بوشهر نیز می‌بردند و درآنجا ضمن نمایش فیلم، بین روستائیان دارو از قبیل آسپیرین پخش می‌کردند. نمایش فیلم توسط سینمای سیار انگلیسها در خلال جنگ جهانی دوم بطور مداوم ادامه یافت و بعد از پایان جنگ، در تابستان سال ۱۳۲۵ هجری شمسی برنامهٔ



محل سابق سینمای تابستانی پارس



سینمای تابستانی کمپ بلوکی نیروگاه انرژی اتمی

این سینمای سیار برای همیشه تعطیل شد.

از سال ۱۳۲۷ هجری شمسی توسط دولت وقت نمایش فیلمهای تبلیغاتی توسط سینمای سیار در بوشهر آغاز شد. فیلمها توسط اداره‌ٔ هدایت افکار و سمعی و بصری از تهران فرستاده می‌شد که هرچند ماه یکبار در نقا ط پرجمعیت بوشهر به نمایش گذاشته می‌شد. برنامه‌ٔ سینمای سیار دولتی تا سال ۱۳۳۵ بطور نامرتب ادامه یافت، اما مردم به دلیل موضوع‌های تکراری و تبلیغاتی فیلمها از آن استقبالی به عمل نیاوردند.

سینمای بدون سقف

در سال ۱۳۳۵ باردیگر در بوشهر سالن سینما ساخته شد. در این سال شخصی بنام "حمید محمدیان" سالن سینمای تعطیل شده‌ٔ "خیام" را از "حاج رضای هفته" اجاره کرد وآن را با نام سینما "ایران" و با فیلم ایرانی "بوسه‌ٔ مادر" افتتاح کرد. سینما ایران دو سال در این محل بکار خود ادامه داد و درسال ۱۳۳۷ مکان آن تغییر کرد و با همان نام به ساختمان گاراژ مانندی در خیابان لیان انتقال پیدا کرد.

مکان جدید سینما "ایران" مشکلات بسیاری برای تماشاگران ایجاد می‌کرد. اولا" چون سالن سینما حیاطی بدون سقف بود، در زمستانها روی حیاط چادر می‌کشیدند، اما این کار موثر واقع نشد و صاحب سینما به ناچار فقط در تابستانها فیلم نمایش می‌داد. ثانیا" چون مکان جدید گنجایش کمی داشت، عده‌ای از تماشاگران مجبور می‌شدند فیلم را ایستاده تماشا کنند. سینمارو‌های قدیمی تعریف می‌کنند که بیشتر تماشاگران برای حل این مشکل با خود چهارپایه‌یی بنام "ملاسی" (پیت حلبی) به سینما می‌بردند.

مکان سینما "خیام" بعد از انتقال سینما ایران مدت یکسال بدون استفاده باقی ماند. درسال ۱۳۳۸ این سینما مجددا" توسط هیات مدیره‌ای راه‌اندازی شد. درآغاز برای این سینما عنوان "دریا کنار" انتخاب شد، اما چون روزنامه‌یی با همین عنوان در آن زمان در جنوب منتشر می‌شد، نام سینما به "میهن" تغییر کرد. سینما میهن مدت یکسال بیشتر دوام نیاورد و بعد از نمایش فیلم ایرانی "بی‌ستاره‌ها" تعطیل شد. قیمت بلیت سینماهای ایران و میهن، آن زمان ۱۵ و ۱۰ ریال بود.

"پتو" در سینما

در اردیبهشت ۱۳۳۸ سینمای تابستانی "پارس" در خیابان امام خمینی (پهلوی سابق) توسط عبدالرحمن محمدیان با نمایش فیلم رنگی و سینماسکوپ "فاتح" افتتاح شد. "فاتح" اولین فیلم سینماسکوپی بود که در بوشهر به نمایش درآمد. سینما پارس با گنجایش ۷۰۰ نفر آغاز بکارکرد اما به دلیل محدودیت فعالیت آن فقط در تابستان، و نمایش روزانه فقط در یک سآنس با استقبال مردم روبرو نشد. سینما، تا اواخر آذرماه به نمایش فیلم‌ادامه داد و به دلیل سردی هوا در این ماه، تماشاگران با خود پتویی به سینما می‌آوردند.

قیمت بلیت این سینما در ابتدا ۲۰ و ۱۵ ریال بود و بعدا" به۲۵ و ۲۰ ریال‌افزایش پیدا کرد.

تعطیل سینما ایران

در اوایل سال ۱۳۳۹، عبدالرحمن محمدیان با اجاره‌ٔ سالن سینمای تعطیل شده‌ٔ "میهن"، سینمایی با نام "پارس زمستانی" افتتاح کرد. با فعالیت این سینما، در واقع از مکان قدیمی سینما خیام برای چهارمین بار استفاده می‌شد.

افتتاح سینما پارس زمستانی، در فروش سینما "ایران" که در نزدیکی آن قرار داشت، تاثیر گذاشت. سینما ایران به تدریج برنامه‌هایش از رونق افتاد و در سال ۱۳۴۴ تعطیل وبه باشگاه ورزشی تابان تبدیل شد. عمر سینما پارس زمستانی نیز تا آذرماه ۱۳۴۵ دوام داشت و در آن سال به دلیل کمی درآمد و نارسایی صدا تعطیل شد. در سال ۴۵، بوشهر تنها دارای یک سالن سینمای تابستانی بود.

افتتاح سینما فانوس

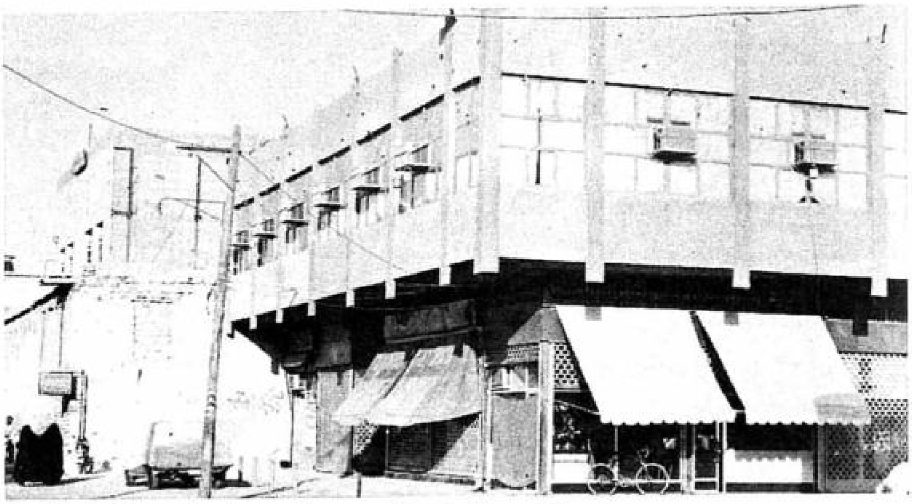
در اواخر سال ۱۳۴۵ سینمای دیگری با عنوان "فانوس" در خیابان امام‌خمینی (پهلوی سابق) توسط سرهنگ خسروپناه با نمایش فیلم ایرانی "خانه‌ٔ خدا" افتتاح شد. سینمافانوس گنجایش حدود ۹۰۰ نفر تماشاگر داشت و در واقع اولین سینمای بزرگی بود که در بوشهر تاسیس شد. صاحب سینما فانوس در اوایل فروردین ۱۳۴۶، سینما پارس تابستانی را از صاحب قبلی اجاره کرد و درسال ۱۳۴۷ مکان سینمای تعطیل شده‌ٔ پارس زمستانی را با عنوان جدید سینما "ساحل" باردیگر به راه انداخت. واین پنجمین بار بود که از مکان سینما خیام استفاده می‌شد. به این ترتیب در اواخر دهه‌ٔ ۱۳۴۰، بوشهردارای‌سه‌سینمای فانوس، ساحل و پارس تابستانی‌بود که مالک آنها، یک نفر بود.

سینمای فانوس به عنوان سینمای ممتاز فیلمهای خارجی جدید نمایش می‌داد و سینماهای ساحل و پارس تابستانی به عنوان سینماهای درجه دو، فیلمهای ایرانی و تکراری نمایش می‌دادند.

ریزش باران، و "مار" در سینما!

در حاشیه‌ٔ نمایش فیلم در دهه‌ٔ ۴۰، جمشید قدرشناس آپاراتچی پرسابقه و قدیمی بوشهر خاطرات جالبی تعریف می‌کند. وی می‌گوید: " در سال ۱۳۴۰ که در بوشهر خشکسالی شده بود، سینمای پارس تابستانی یک فیلم "هندی" نمایش می‌داد که داستان فیلم نیز پیرامون قحطی و خشکسالی دور می‌زد. هنگام نمایش صحنه‌یی از فیلم که بازیگران درطلب باران دعا می‌کردند و باران می‌بارید، همزمان در سالن سینما پارس تابستانی نیز ریزش باران آغاز شد!" وی همچنین از نمایش فیلم هندی "عروس مارها" در سینما ساحل یاد می‌کند که تماشاگران بعد از پایان فیلم در سالن انتظار سینما دو مار بزرگ به دام انداختند که بعد از آن سینمای ساحل به سینمای "ماری" نیز معروف شد"!"

سینما فانوس در اوایل دهه پنجاه بر اثر اتصال کابلهای برق آتش گرفت و تعطیل شد. این تعطیلی مدت یکسال و چندماه دوام آورد و مجددا" این سینما توسط "ایرج پور مروت" بازسازی و مورد بهره‌برداری قرار گرفت. در سال ۵۴ سینما ساحل نیز به علت خرابی ساختمان و عدم ایمنی برای همیشه تعطیل شد و به عمر چندین ساله سینما خیام که با



محل سابق سینما ایران، اکنون تبدیل به مسافرخانه و پاساژ شده است



سینما قدس، تنها سینمای فعال بوشهر امروز

چندنام فعالیت داشت، پایان داده شد. براین اساس، تا زمان انقلاب، بوشهردارای دو سینمای عمومی بود.

سینماهای دولتی

علاوه بر سینماهای عمومی بوشهر، در این شهر چند سینمای خصوصی نیز توسط دولت دایر شده است:

۱ — سینما پایگاه هوایی — در سال ۴۷ بعد از راه افتادن پایگاه نیروی هوایی، سالن سینمایی در این پایگاه، مخصوص کارکنان آنجا ایجاد می‌شود. در سال ۵۴ برای این سینما ساختمان جدیدی ساخته شد و ساختمان سابق آن برای تئاتر و نمایشگاه مورد استفاده قرار می‌گیرد.

۲ — سینما پایگاه دریایی — همزمان با تاسیس سینمای پایگاه هوایی، این سینما نیز مخصوص افراد کادر نیروی دریایی افتتاح شد.

۳ — سینماکمپ بلوکی نیروگاه — این سینما در شهرک اسلام‌آباد (انرژی اتمی) درسال ۱۳۵۴ برای کارگران انرژی اتمی تاسیس شد. سینماکمپ بلوکی سقف نداشت و در محوطه‌ای بیضی مانند ساخته شده بود. صندلیهای این‌سینما بصورت سکو بود. ودر سمت دیگر سینما زمین فوتبال قرار داشت.

۴ — سینماکمپ ویلایی — همزمان با تاسیس سینما کمپ بلوکی، برای کارمندان و آلمانیهای مقیم نیروگاه، این سینما ایجاد شد. کلیه سینماهای بخش دولتی، تا زمان انقلاب به فعالیت خود ادامه می‌دادند.

پس ازانقلاب

بعد از پیروزی انقلاب اسلامی، سینما تابستانی پارس که در دوران انقلاب تعطیل شده بود، مجددا" بازگشایی نشد. صندلیها و دستگاه آپارات آن به سرقت رفت و برای همیشه بسته باقی ماند. با شروع جنگ تحمیلی، مدتی مهاجران جنگی در محل این سینما اسکان یافتند و در حال حاضر مکان این سینما به‌انبار ومحل شرکت تعاونی درودگران بوشهر تبدیل شده است.

محل سینما "ساحل"بعد ازانقلاب نخست به کتابخانه تبدیل شد.با شروع جنگ تحمیلی سینما تبدیل به محل اسکان جنگزدگان شد. این سالن، در اجاره شخصی به‌نام شش‌بلوکی است. در مغازه‌های بیرون سینما که قبلا" تجارتخانه احمدیه دایر بود، تعمیرگاه آبگرمکن واجاق گاز ایجاد شده و سالن سینما قفل و خانه‌های بالای آن دراختیار مهاجران جنگ است. از مکان سابق سینما "ایران"نیز، اکنون به عنوان پاساژ و مسافرخانه توحید استفاده می‌شود.

سینما "فانوس" پس از انقلاب فعالیتش را ادامه داد. این سینما ابتدا با مدیریت قبلی با فیلم "سوته‌دلان" بازشد و پس از مصادرهٔ آن توسط بنیاد مستضعفان، با نام "قدس" به فعالیت خود ادامه داد.

کارکنان این سینما ۱۴ نفر هستند. مدیر سینما "کمال فرهادنژاد" است و معاون ومسئول فنی آن "جمشید قدرشناس" است. سینما دارای دو طبقه و جمعا" ۹۴۳ صندلی است. بوفه‌سینما حالا به‌کتابخانه تبدیل شده‌و فیلمهایش از شیراز تامین‌می‌شود. سینما قدس درسال ۶۲ حدود ۴۰۰ هزار ریال ضررداشته است. باتوجه به تکراری بودن فیلمها و بویژه به دلیل وجودکانالهای تلویزیون کشورهای خلیج‌فارس که در بوشهر بخوبی گرفته می‌شود وهمچنین به علت باقی ماندن تاثیرات فرهنگ سینمای گذشته در ذهن تماشاگران، کمتر کسی زحمت سینما رفتن را بخود می‌دهد. با این که این وضع سینما را در مرز تعطیلی قرار داده است، اما مسئولان بنیاد مستضعفان با تحمل ضررها، از تعطیلی سینما خودداری می‌کنند. مشکل اصلی سینما در حال حاضر خرابی دستگاههای تهویه و خنک کننده است که به علت نبود وسایل یدکی این‌احتمال وجود دارد که بتدریج از کار بیفتند.

مسئولان سینما مدتی بر در مقابل ورودی اطلاعیه‌ای نصب کردند که در آن از مردم خواسته شده بود از آوردن هرنوع تنقلات از قبیل پسته و تخمه به داخل سینما خودداری کنند. هدف این بود که محیط سینما تمیز بماند تاااز ورود موشها به سالن سینما کاسته شود و کابلهای زیرزمینی از بین نرود. اما این اطلاعیه باعث اعتراض بسیاری از مشتریان شد و به ناچار، مسئولان سینما از تصمیم خود منصرف شدند.

وضعیت سینماهای دولتی

قیمت بلیت سینما "قدس" ابتدا ۲۰ و ۲۵ ریال بود که بعدا" به ۴۰ و ۵۰ریال افزایش یافت و این قیمت تا فروردین ماه سال ۶۳ ثابت ماند. از فروردین‌ماه امسال در پی بخشنامهٔ وزارت ارشاد اسلامی قیمت بلیت این‌سینما نیز به ۷۰ و۸۰ ریال افزایش یافت. مسئولان سینما می‌گویند در اولین سآنسی که بلیت را با این قیمت فروختند، اغلب صندلیهای سینما توسط تماشاگران پاره شد و آنهامجبور شدند صندلیها را تعمیر کنند.

افزایش قیمت بلیت

سینما پایگاه هوایی هنوز هم فعالیت دارد و همچنان برای افراد نیروی هوایی فیلم نمایش می‌دهد. اما سینما پایگاه دریایی، بعد از انقلاب به علت عدم دسترسی به فیلم تعطیل شد که این تعطیلی هنوز هم ادامه دارد.

سینما کمپ بلوکی نیز پس ازانقلاب تاکنون فعالیتی نداشته است. از سالن این سینما، اکنون به عنوان زمین ورزش استفاده می‌شود. در سینما کمپ ویلایی، پس از انقلاب فقط چند فیلم توسط اداره ارشاد اسلامی بوشهر برای ساکنان کمپ که در حال حاضر مهاجران جنگی هستند نمایش داده شده است. ■

مراکز آموزش سینما در ایران

پس از معرفی فعالیتهای انجمن سینمای جوانان ایران و دانشکدهٔ صدا وسیمای جمهوری اسلامی که در شمارهٔ شانزدهم به‌چاپ رسید، در این شماره علاقمندان به فراگیری سینما را با "مجتمع فرهنگ و هنر اسلامی" و واحد فیلم سازمان تبلیغات اسلامی، مرکز تبریز آشنا می‌کنیم. مطلب اول را مجتمع در اختیار ما گذاشته و مطلب دوم را، نورالدین خلخالی ـ خبرنگارمان در تبریز ـ فرستاده است.

مجتمع فرهنگ و هنر اسلامی

زمینه فعالیتهای این مجتمع در عرصهٔ هنر، شاخهٔ سینما و تئاتر را درنظر دارد. این مجتمع دارای سه واحد آموزش، تحقیق و تولید است که از سال ۱۳۶۰ کار خود را آغاز کرده است.

هدفهای مجتمع

الف: از آنجا که هنر به‌عنوان یک نیاز فطری و طبیعی انسان و جامعه انکارناپذیر است، تلاش این مجتمع در راستای پاسخ صحیح به این نیاز است.

ب: صدور ارزشهای مکتب رهایی‌بخش اسلام به تمام جهان با سلاح و صلاح هنر.

ج: جایگزین کردن فرهنگ و هنر اسلامی به‌جای تباهی و فسادی که در رژیم سابق به‌نام فرهنگ و هنر به نسل جوان تحمیل کرده‌بودند.

هـ: مبارزه با امپریالیسم هنری که با تبلیغ و تحمیل ضدارزشها روح و فرهنگ ملتهای جهان را به‌تباهی کشانده و کرامت انسان را پایمال می‌کند، از طریق تهیه فیلمهایی که در سطح جهانی ارزش طرح داشته باشد.

و: پرورش نیروهای جوان و متعهد.

در اولین دورهٔ پذیرش دانشجو کوشش شده است تا طی چند مرحله آزمون ورودی علاقه و استعداد داوطلبان نسبت به هنر سنجیده شود و افرادی که این دو ویژگی و صلاحیت اخلاق اسلامی در آنها وجود داشته باشد، جذب این مجتمع شوند. از دانشجویان شهریه دریافت نشده و برای دانشجویان نیازمند در حد مقدور و با توجه به تواناییها، کار در واحدهای تحقیق و تولید مجتمع فراهم شده است.

دانشجویان پس از موفقیت در امتحانهای عملی و تئوری پایان دوره، و دارا بودن صلاحیت اخلاقی، فارغ‌التحصیل می‌شوند و به آنان گواهینامهٔ پایان تحصیلی داده خواهد شد. واحد تولید مجتمع، تا حد امکان، فارغ‌ـ التحصیلان را جذب خواهد کرد و همچنین مراکزی که فعالیت هنری و فیلمسازی دارند، از قبیل صدا و سیما و غیره، نیز از نیروی آموزش‌ـ دیده این مجتمع بهره‌مند خواهند شد.

برنامه آموزشی

واحد آموزش سینمای مجتمع دارای چهار رشتهٔ فیلمنامه‌نویسی، فیلمبرداری، مونتاژ و کارگردانی است. مدت دوره دو سال است که سال اول تئوری و سال دوم عمدتاً عملی و تخصصی است. طولانی نبودن دورهٔ آموزش در این مجتمع بدین علت است که دانشجویان حداقل تئوری لازم را فراگیرند و بعد در عمل، صلاحیتهای تخصصی، تجربی و علمی خویش را افزایش دهند.

پایه‌های سیستم آموزشی این مجتمع بر اخوت اسلامی، احترام، اعتماد، مشورت، و صداقت استوار است. بنابراین با توجه به این نوع روابط به‌کمک خود دانشجویان، استادان و دست اندرکاران مجتمع، برنامه‌ریزیهایی که توسط مرجع تصمیم‌گیری مجتمع ـ یعنی شورای عالی ـ صورت گرفته نقد، بررسی، تصحیح، تکمیل و اجرا می‌شود.

علاوه بر درسهای تخصصی کارگردانی، فیلمبرداری، مونتاژ وفیلمنامه‌نویسی؛ دانشجویان واحدهای دیگری از قبیل تاریخ سینما، تاریخ هنر، تاریخ تئاتر، تحلیل فیلم، موسیقی در فیلم، موسیقی در نمایش، گریم، زبان عربی، آشنایی با مفاهیم قرآن، زبان انگلیسی، آشنایی با سوژه‌های تصویری که در قصه‌های قرآن و متون اسلامی آمده است، تاریخ اسلام و اخلاق عملی اسلام، عکاسی، لابراتوار و... می‌گذرانند.

کادر مدرسین مجتمع شامل بر ۲۵ نفر از استادان باتجربه و صاحب صلاحیت است.

اولین دورهٔ دانشجویان مجتمع، اکنون کلاسهای تئوری خود را به‌پایان برده‌اند و فعالیتهای عملی خود را در کارهای ـ تولیدی مجتمع آغاز کرده‌اند. مجتمع تا نتیجهٔ اولین دورهٔ دانشجویان خود را مورد سنجش قرار ندهد، از پذیرفتن دانشجوی جدید خودداری خواهد کرد.

نشانی: تهران، خیابان ولی‌عصر، نرسیده به بزرگراه مدرس، کوچه خاکزاد، شمارهٔ ۳۰ ـ تلفن ۲۹۱۵۱۰

واحد فیلم سازمان تبلیغات اسلامی، مرکز تبریز



یکی از کلاسهای آموزشی واحد فیلم

واحد فیلم سازمان تبلیغات اسلامی از نیمهٔ دوم سال ۶۲ فعالیت خود را با جذب نیروهای فعال فیلمسازی در زمینهٔ ۸ و ۱۶ آغاز کرد. ابتدا در قسمت تولید بیش از ۸ فیلم ۸ میلی‌متری تهیه شد که تولید دیگر فیلم‌ها ادامه دارد و از اواخر سال ۶۲ بخش آموزش این واحد با ثبت‌نام و گزینش هنرجو، طی دو مرحله از طریق امتحان کتبی و مصاحبه حضوری از میان ۱۲۰ نفر داوطلب حدود ۳۰ نفر از علاقمندان را انتخاب و کلاسهای فیلمسازی و عکاسی خود را تشکیل داد. در قسمت فیلمسازی، رشته‌های کارگردانی، فیلمبرداری، فیلمنامه‌نویسی، مونتاژ، صداگذاری، نورپردازی، تاریخ سینما، و بازیگری، تدریس می‌شود و در قسمت عکاسی نیز کلاسهای عکاسی تئوری، لابراتوار و چاپ و ظهور عکس؛ و همچنین در قسمت جنبی آموزش، فیلم‌های کوتاه ۸ میلی‌متری و ۱۶ میلی‌متری ساخته شده توسط هنرجویان و همچنین فیلمهای سینمایی ارزشمند جهت پیدا کردن شناخت سینما برای هنرجویان نمایش داده می‌شود و در ادامهٔ نمایش فیلم، جلسات نقد و بررسی فیلمهای نمایش داده شده برپا می‌شود. تمامی دروس به‌صورت جزوه دراختیار هنرجویان قرار می‌گیرد و همچنین جلسات سخنرانی درزمینهٔ ایدئولوژی و هنر اسلامی هر دو هفته یکبار تشکیل می‌شود.

کلاسهای آموزشی طبق برنامه‌های تنظیمی واحد فیلم، چهار روز در هفته بعد از ظهرها در محل این واحد تشکیل می‌شود. دورهٔ آموزش، شش ماه به‌طور عملی و تئوری است و برای کارهای عملی، مواد خام و دیگر وسایل مورد نیاز به‌رایگان در اختیار هنرجویان قرار دارد. اولین دورهٔ این کلاسها در اردیبهشت ۶۳ آغاز شد و در مهرماه به‌پایان رسید در قسمت تولید، فیلمنامه‌های رسیده در شورای بررسی فیلمنامه مطرح، و پس از تصویب جهت طی مراحل مختلف در اختیار نویسنده قرار می‌گیرد.

نشانی: خیابان ارتش جنوبی، جنب کمیتهٔ امداد امام، طبقه دوم.

نقد و بررسی فیلم

● استعاذه

انسان و شیطان

ه کارگردان و نویسندهٔ فیلمنامه: محسن مخملباف ه فیلمبردار: ابراهیم قاضی‌زاده ه تدوین: ایرج گل‌افشان ه بازیگران: محمد کاسبی ، مجید مجیدی ، مرتضی مسائلی ، علی درخشی ، محمد تخت‌کشیان ، مسعود قندی ه محصول حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی ه رنگی ، اسکوپ .

پنج انسان سرگشته، در سفری بی‌آغاز و بی‌انتها ، مورد هجوم وسوسه‌های شیطان قرار می‌گیرند . یکی از آنها که از جمع گریخته است ، در دریا جان می‌دهد ؛ دیگری خودکشی می‌کند ؛ نفر سوم که قصد قتل دیگری را کرده ، خود قربانی می‌شود ؛ دیگری خود را به دریا می‌زند و غرق می‌شود و آخرین نفر که توان مقابله با وسوسه‌های شیطانی را در خود یافته است ، به‌سوی رستگاری می‌رود .

"استعاذه" در میان سه اثر سینمایی مخملباف تا اینجا بهترین کار اوست (دو فیلم دیگر: "توبهٔ نصوح" ، و "دو چشم بی‌سو") . اما برخی از مشکلات گامهای نخست را به‌اضافهٔ یک مسئلهٔ اساسی‌تر در خود دارد .

فیلم با بیانی تجریدی و به‌کمک شخصیتهایی بی‌نام و نشان با ابعاد انسانی (که بیشتر می‌توان آنها را "تیپ" خواند) ، می‌خواهد چگونگی سلطهٔ شیطان (و به‌تعبیری، "نفس اماره") را بر انسان تصویر کند و راه غلبه بر آن را نشان دهد . رویدادها ، زمان و مکان ندارد و جهان شمولی و همه زمانی را مورد نظر دارد : مسئلهٔ همیشهٔ انسانها در طول تاریخ .

قایقی در یک دریای موهوم ، و بعد جزیره‌ای وهم‌انگیز ، مکان استعاری رویدادهاست . فیلم ، علاوه بر کلیتش، در جزئیات نیز گرایش بسیار به استفاده از نماد (تمثیل) دارد . قایق (که کوچک است) به‌نشانهٔ عرصهٔ زندگی و دنیاست ؛ و دریای گشاده و بیکران ، نمادیست از کل هستی و تاریخ و کائنات . قرار گرفتن اولی در متن دومی ، به‌قصد مقایسه‌ای میان آن دو انجام شده است . سرگردانی قایق نیز ، به‌ویژه پس از آن‌که پارو را از دست می‌دهند ، نشانه‌ای از سرگشتگی آن انسانهاست . انسانهایی که هنوز بر درون خود چیره نشده‌اند و از این جهت ، به هر نسیمی می‌لرزند . جولانگاه دوم آنها ، جزیره است . جزیره‌ای که انتخاب آن هم (به‌عنوان مکانی محصور و تک افتاده) معنایی همچون انتخاب قایق دارد ، به‌ویژه که از فضای جنگل نیز به‌عنوان عنصری برای فضاسازی استفادهٔ قابل توجهی می‌شود .



سفر ، برای جمع ، حرکت برای آزمون ، و برای مردی که مقاومت می‌کند ، حرکتی به‌سوی تزکیه و تشفی روحی است . او وجدان آگاه جمع است . شیطان ، هر زمان به رنگی درمی‌آید و تغییر رنگ و چهره و لباس او ، به‌سادگی ، گوناگونی رسوخ وسوسه‌های شیطانی را نشان می‌دهد . شاید اشاره به یک نکته بی‌مناسبت نباشد که در فیلم "چشم شیطان" ساختهٔ اینگمار برگمان ، شیطان به‌صورت مردی سیاهپوش ظاهر می‌شود که وجود پاکی در روی زمین ، همچون دملی دردناک در چشم اوست .

هنگامی که جمع در آسایش به‌سر می‌برد ، عموما" شیطان خارج از کادر است و هنگامی که دوربین او را هم در کادر می‌گیرد ، همراه با دست به هم گره کردنش ، فیلمساز ، عزم جزم شیطان را برای آغاز وسوسه در یکی از افراد ، به تماشاگر هشدار می‌دهد . آمدن شیطان به جزیره ، پیش از آن‌که قایق به ساحل برسد ، تمهید دیگریست برای تاکید بر حضور همه‌جاگیر او . همچنین قطع تصویر شیطان به مار و عنکبوت ، اشارهٔ دیگری به ویژگیهای اوست . شیطان ، یک بار در قالب یکی از همان افراد ظاهر می‌شود و به ستیز با دیگری می‌پردازد و حتی گاهی به‌شکل آینه‌های برابر ، شیطان درون یک فرد در هیئتی همانند خود او در مقابلش می‌ایستد و وسوسه‌اش می‌کند .

به‌رغم این موفقیتها در القای پیام فیلم ، یک مشکل آن ، این است که فیلم ساختاری تئاتری دارد . گذشته از محدودیت فضا ــ که البته دلیل کافی نیست ــ میزانسن‌ها و گفتار (مثلا" توجه کنید به همسرایی‌ها) ، فیلم را در لحظاتی به تئاتر نزدیک می‌کند . در چنین فیلمی هر عنصری که در کادر قرار می‌گیرد ، اهمیت و معنا پیدا می‌کند . با این تعبیر ، حضور یک سگ در برخی از صحنه‌ها ، که گاهی با قرار گرفتن آن در جلوی کادر بر آن تاکید هم می‌شود ، جای مناسبی در بافت فیلم پیدا نمی‌کند . در سکانس پایانی ، مرد باقیمانده که موفق به رهایی از سلطهٔ شیطان شده ، در قایقی به‌سوی خورشید می‌رود . این نما ، به‌خوبی پیام خود را منتقل می‌کند . پس از آن ، نمای مرد قایق سوار ، به‌آرامی به تصویر یک یک آدمهایی که تسلیم شیطان شدند ، دیزالو می‌شود . این بیان تصویری ، معنایی جز این‌که آنها هم می‌توانستند راه او را بروند و رستگار شوند ، ندارد . اما هنگامی که تصویر آخر به نمایی از شیطان هم دیزالو می‌شود ، این معنا و استنباط را خدشه‌دار می‌کند .

آن مسئلهٔ اساسی که در آغاز به آن اشاره کردیم ، این است : مخملباف ، در "استعاذه" خواسته است که دست به تجربه‌ای متفاوت از روال کارش بزند . شیوهٔ بیانی فیلم ، ناگفته پیداست که شکلی روشنفکرانه (نه به‌معنای کنایی) آن دارد . چنین بیانی ، قطعا" نمی‌تواند با عامهٔ تماشاگر ــ که مثلا توبهٔ نصوح یا دو چشم بی‌سو را دیده‌اند ــ ارتباط برقرار کند . از این جهت ، مخملباف که ارتباط با آن دسته از تماشاگران برایش اهمیت دارد ، به‌ناچار در جای جای فیلم (که به‌شکل همان تک‌گویی‌ها و همسرایی‌های تئاتری ظاهر می‌شود) به توضیح تصویرها با کلام روی می‌آورد . این دوگانگی به نقاط قوت فیلم لطمه می‌زند .

● سناتور

موفقیت در کدام جهت؟

ه کارگردان: مهدی صباغزاده ه فیلمنامه: فریدون جیرانی ه فیلمبردار: رضا بانکی ه موسیقی متن: مجید انتظامی ه تدوین: ایرج گل‌افشان ه مدیر تولید: سید غلامرضا موسوی ه بازیگران: فرامرز قریبیان، بیژن امکانیان، عنایت بخشی، مظفر سلطانی، سعید نیوندی، بهزاد رحیم‌خانی، پری اقبالپور، محمد حسین پورمهر، شاپور بخشایی، فرهاد خان محمدی، علی کنگرلو، حسین ملکی، هیلدا پیرزاد ه محصول گروه تعاونی ایفا ه رنگی، وایدا سکرین.

داستان، در دوران قبل از انقلاب رخ می‌دهد: یک استوار ژاندارمری که مردی باوجدان است و با رژیم همکاری نمی‌کند، در جریان قاچاق مواد مخدر قرار می‌گیرد. او فردی را که ندانسته به دام یک شبکهٔ ورود و توزیع مواد مخدر افتاده بود، دستگیر می‌کند و بعد از پی بردن به بیگناهی وی، سعی می‌کند به شناسایی عوامل این شبکه بپردازد. او با کمک همان جوان پس از حوادثی موفق به شناسایی شبکه می‌شوند و آنان را به ادارهٔ آگاهی معرفی می‌کند. رئیس آنان که یک سناتور مجلس است، با نفوذ خود مانع از هم پاشیده شدن شبکه می‌شود. استوار قهرمان، سرانجام سناتور را می‌کشد.



روی‌آوری به مسائل کنونی جامعهٔ ایران، برای فیلمسازان تردیدآور است و این تردید، به‌نظر نگارنده، بیشتر از آن‌که معلول خود جامعه باشد، زائیدهٔ وهم آنهاست. پرداختن به مسائل گذشته اگر برای تحلیل منطقی و کشف علت و معلولهای آشکار و پنهان آن باشد، خوب و بجاست، اما نکتهٔ مهم و شاید ناپیدای این کار، آنست که با افراط در پرداختن به گذشته و رودررویی تماشاگر با مسائل زمان حال (مانند مسئلهٔ مسکن و اعتیاد و سرقت) او می‌کوشد گونه‌ای تطبیق میان علت و معلولها برقرار کند. درحالی‌که میان علت‌های گذشته و حال، تفاوت وجود دارد و عدم پرداختن به حال و روی‌آوری تنها به مسائل گذشته، می‌تواند تماشاگر را متوهم کند.

گذشته از این ویژگی عمومی، "سناتور" فیلمی‌ست که به قصد هیجان‌سازی و قهرمان‌پردازی، طبق سنت این‌گونه فیلمها ــ که قبل از انقلاب هم فراوان بود ــ ساخته شده. دست زدنها و هورا کشیدنهای تماشاگران، نشانگر موفقیت فیلمساز در این زمینه است. ویژگی یاد شده را می‌توان در همه عناصر فیلم ردیابی کرد:

فیلمنامه، بافت و ساختاری سئوال برانگیز دارد. شخصیت سناتور، اعتمادزاده، خرمی، هشیار و... جا نیفتاده و تماشاگر بجز چند اسم و مقداری حرکات گسسته، چیزی درنمی‌یابد. چگونگی ارتباط افراد فیلم، بخصوص سناتور و خرمی و هشیار و چگونگی روابط آنان با شرکت "گل بار" روشن نمی‌شود. اعتمادزاده فقط برای این خلق شده است که حرکت و هیجان تصنعی در فیلم ایجاد کند. مورد دیگری از بی‌منطقی این است که استواری که ۲۰ سال در ژاندارمری بوده و خود به‌اصطلاح از طردشدگان دستگاه حاکم است، آن‌قدر آگاه است که علیه آن عمل می‌کند، اما آن‌قدر بی‌اطلاع است که خرمی و سناتور را به همان دستگاه معرفی می‌کند و امید پیگیری مسئله را دارد. سئوالهایی هم هست که بی‌جواب می‌ماند: سرماخوردگی استوار، ناگهانی است؛ علی که گواهینامه پایه یکم نداشت چگونه رانندهٔ کامیون گل بار شد؟ مواد مخدر کشف شده توسط استوار کجا رفت؟

کوشش شده است تا این ضعفها در سایه طرح مسائل عاطفی قرار گیرد (زندگی علی و مادرش، علاقهٔ او به دختر دایی، رویای ازدواج، تشابه تصویر کودکی علی با تصویر فرزند استوار، و...)

قهرمان سازی و ایجاد هیجانهای گاه بی‌پایه، راه دیگری برای فراموش شدن آن ضعفها است. طبق سنت این‌گونه فیلمها، قهرمان همیشه پیروز، در آخرین لحظه‌ها برای تحریک احساسات علیه افراد منفی فیلم دست به عملی متهورانه می‌زند و کف زدنهای تماشاگران را بدنبال می‌آورد. (صحنه‌های رفتن علی به خانه‌اش و نجات او توسط استوار، کشتن سناتور در آخر فیلم، زخمی شدن علی توسط هشیار، و...). همچنین زد و خوردهای فراوان که از عناصر اصلی این‌گونه فیلمهاست. بازیهای قراردادی و موسیقی و مونتاژ فیلم نیز در همین جهت عمل می‌کنند. کارگردان توانسته است به‌دقت، از الگوهای تجربه شدهٔ فیلمهای پرماجرای تجارتی پیروی کند و تماشاگر را به تحرک و سوت زدن و هورا کشیدن وادارد. آیا این دقت نمی‌توانست در جهت دیگری به‌کار رود؟

● کنت‌مونت کریستو

The count of Monte cristo

قصه‌ای مصور

ه کارگردان: دیوید گرین ه نویسندهٔ فیلمنامه: سیدنی کارول، براساس نوولی نوشتهٔ "الکساندر دوما" ه مدیر فیلمبرداری: آلدو تونتی ه موسیقی متن: آلین فرگوسن ه تدوین: جن هیلدفورد ه بازیگران: ریچارد چمبرلین، تونی کرتیس، تریور هوارد، لوئی ژوردان، دونالد پلیزنس، آنجلو اینفانتی، تارین پاور ه ۳۵ میلی‌متری، رنگی، تکنی‌کالر، ۱۰۴ دقیقه در اصل ه محصول ۱۹۷۶ انگلستان

"ادموند لانتس" که تازه از سفر دریایی بازگشته، به‌دلیل فوت ناخدای کشتی، به‌جای وی منصوب می‌شود. وی حامل نامه‌ای است که ناخدای سابق قبل از مرگ به وی داده که به دست شخص خاصی بدهد. سه نفر از دوستانش که هر کدام به‌نحوی او را سد راه خود می‌دانند درصدد دسیسه چینی برمی‌آیند. دادستان، ادموند را در شب عروسیش دستگیر می‌کند و رغم این‌که می‌داند بی‌گناه است، او را به حبس ابد محکوم می‌کند. ادموند که در جزیره‌ای متروکه در سیاهچالی مخوف زندانی است، با زندانی دیگری آشنا می‌شود. زندانی که پیرمرد کشیشی است، در لحظهٔ مرگ نقشهٔ گنجی را به او می‌دهد. ادموند پس از فرار از زندان به سراغ گنج می‌رود و پس از چند سال به "کنت مونت کریستو" معروف می‌شود. کنت درصدد انتقام از افرادی که او را بی‌گناه به زندان انداخته‌اند برمی‌آید و در این کار موفق می‌شود.

در حول و حوش اقتباس از آثار ادبی، به دو دسته فیلمساز با بینشها و طرز تلقی‌های خاص خودشان از سینما برمی‌خوریم. دسته اول کسانی هستند که معتقدند برای اقتباس از آثار ادبی ضمن ترجمهٔ آنها به زبان سینما باید به متن اصلی وفادار بود. دستهٔ دوم بر این عقیده‌اند که اقتباس مو به مو از متن اصلی فاقد خلاقیت و بیان هنری سینمایی است و فیلمساز خوب را مقید می‌دانند که شمایی کلی از داستان را دستمایه قرار دهد و خود آن را بپروراند.

سوای این دو گروه، به دستهٔ سومی هم برمی‌خوریم که معتقدند به هر شیوه‌ای که بتوان تماشاگر بیشتری جذب کرد، باید فیلم ساخت. اینگونه فیلم‌سازان بیشتر به مصور کردن داستانها می‌پردازند تا ترجمهٔ سینمایی آنها.

فیلم "کنت مونت کریستو" را به‌رغم برخی صحنه‌های دیدنی، باید جزء این گروه به‌شمار آورد. کارگردان، شتابزده به نقل و بازسازی وقایع رمان، یکی پس از دیگری می‌پردازد و در جذب تماشاگر عادی سینما موفق است.

از صحنه‌های خوب فیلم که از غنای تصویری برخوردار است، می‌توان مثلاً" از صحنه‌ای یاد کرد در زندان، که صورت ادموند مانند نقطهٔ روشنی در زمینهٔ تاریک صحنه، هراسان به این سو و آن سو می‌رود، و چنین به‌نظر می‌رسد که وی در مایعی سیاه و غلیظ در حال غرق شدن است. این تصویر، در نهایت ایجاز، غم تباه شدن جوانی و استیصال و درماندگیش را نشان می‌دهد. دیگر صحنه‌ای در دادگاه، پس از این‌که جوانک، دادستان را رسوا می‌کند، برای نشان دادن سقوط روحی و نابودی دادستان، دوربین کج می‌شود و صحنه از حالت طبیعی خارج می‌شود. این ترفند و استفاده از لنز "واید"، وضعیت بحرانی دادستان را به‌خوبی القا می‌کند. بجز چند صحنهٔ کوتاه دیگر (که کم‌اهمیت‌تر هستند) در بقیه فیلم، کارگردان بجز مصور کردن کتاب به فیلم، کاری انجام نداده و به‌راحتی می‌شود فراموشش کرد.

● عصیان

Joi-Uchi/rebellion/Samurai Rebellion

برخوردی دوگانه با سنتها

ه کارگردان: ماساکی کوبایاشی ه نویسنده فیلمنامه: شینوبو هاشیموتو ه مدیر و فیلمبرداری: کازو یامادا ه موسیقی متن: توروتاکه میتسو ه بازیگران: توشیرو میفونه، تاتسویا ناکادای، یوکوتسوکاسا، تاکاشی کاتو ه سیاه و سفید، توهوسکوپ، ۱۲۱ دقیقه در اصل ه محصول ۱۹۶۷ توهو ـ میفونه، ژاپن

در دوران فئودالیسم در ژاپن، "ایچی". همسر رسمی ارباب "ماتسودایرو" (بزرگ طایفهٔ آئیزو)، با آن‌که پسری نیز به‌تازگی از ارباب داشته، به‌علت اهانت به ارباب، از قصر اخراج می‌شود و از آنجا که همسر رسمی ارباب نباید بدون شوهر باشد، مقرر می‌شود که به ازدواج "یوگورو" پسر "ایسابورو ساساهارا" (یکی از سرداران گروه مخافظ ارباب) درآید. این فرمان ابتدا با مخالفت خانوادهٔ "ساساهارا" مواجه می‌شود، اما سرانجام "یوگورو" می‌پذیرد و پس از مدتی آنها صاحب دختری نیز می‌شوند. پسرعموی ارباب بزرگ "ماساموتوی جوان" در اثر یک بیماری ناگهانی می‌میرد. مجددا" فرمان صادر می‌شود که "ایچی" به‌عنوان مادر تنها وارث ارباب باید به قصر بازگردد. اما این بار "ایسابورو"، "یوگورو" و "ایچی"، که پیوند عاطفی محکمی بین‌شان برقرار شده، در مقابل این فرمان می‌ایستند و تا پای جان مبارزه می‌کنند.



کوبایاشی متعلق به نسل فیلمسازان بعد از جنگ (نسل میانی) سینمای ژاپن است و از فیلمسازان جدیدتر مثل "ناگیسا اوشیما" فاصله دارد. با دستیاری "کینوشیتا" آغاز کرده و بسیار متاثر از سینمای "کینوشیتا"، "میزو گوشی" و "اوزو" است. حاصل تجربه شرکت "کوبایاشی" در جنگ کره و منچوری، فیلم سه قسمته و نه ساعت و چهل دقیقه‌ای "شرایط انسانی" است. فیلمی بکلی ضد جنگ. از دیدگاه او، در این فیلم جنگ پدیده‌ای است که تمامی خصائص انسانی را از بین می‌برد. قهرمان فیلم و "کوبایاشی"، پذیرش مرگ را به‌عنوان راه حلی برای حفظ "انسانیت" در آن شرایط مطرح می‌کنند.

اما به‌تدریج، همزمان با روند سریع صنعتی و مدرنیزه شدن ژاپن و هجوم و نفوذ فرهنگ و تمدن اروپایی و آمریکایی، مایهٔ مخالفت و مبارزه با سنتهای کهنه و قوانین ارتجاعی به مایه اصلی فیلمهای "کوبایاشی" بدل می‌شود. (و این در حالی است که قدرت حاکم در ژاپن عکس آنرا عمل می‌کند)، اما "کوبایاشی" می‌کوشد که از قالب و شکل هنر سنتی ژاپن (اعم از تئاتر، نقاشی، موسیقی، معماری و...) برای بیان مضامین جدید در قالب سینما استفاده کند.

و از اینجا به تحولی در عقاید "کوبایاشی" می‌رسیم. دیگر جنگ بطور عام نفی نمی‌شود، بلکه مبارزه‌ای قهرآمیز با سنتها و قوانینی خشک و ظالمانه به‌عنوان یک ضرورت اجتناب‌ناپذیر، مطرح می‌شود. حتی "خشونت"، به‌عنوان یکی از مایه‌های فیلم برجستگی می‌یابد.

قالب و ساختمان فیلم "عصیان"، دقیق و آگاهانه است. فیلم از واقعیتها می‌آغازد و به اسطوره می‌انجامد. یک سامورایی عادی خدمتگزار اربابان، از طریق مبارزه با ارباب و نظم حاکم، بدل به قهرمانی افسانه‌ای می‌شود. "کوبایاشی" جزو اولین و معدود کسانی است که این واقعیت را که سامورایی‌ها به‌عنوان ابزارهای سرکوب، شمشیر و مهارت خود را در خدمت اربابان ستمگر قرار می‌داده‌اند، بصراحت بیان کرده است، و از این نظر کاملا" متفاوتست از فیلمسازانی (همچون کوروساوا و بویژه در هفت سامورایی) که سامورایی‌ها را مانند کابوی‌های فیلمهای وسترن، قهرمانانی شجاع و عادل جلوه می‌دهند.

"ایسابورو ساساهارا/ توشیرو میفونه"، نمونه‌ای از یک سامورایی واقعی است. در نهایت فرمانبرداری و اطاعت از اربابان، کوشا در انجام وظایف، و بعلاوهٔ یک مورد خاص: در خانوادهٔ خود نیز بیست سال است که تحت نفوذ همسرش قرار دارد (چرا که همسر از خانواده‌ای نسبتا" ثروتمند بوده است).

در صحنهٔ افتتاحیهٔ فیلم، "ایسابورو" را در حال آزمایش شمشیر توسط آدمکهای پوشالی می‌بینیم. در چند نمای کوتاه و با استفاده از لنز تله و با "آوت آوفوکس" کردن از شمشیر بر روی صورت "ایسابورو" بر جدایی و بیگانه بودن شمشیر از "ایسابورو" تاکید می‌شود. صحنه به سادگی و بدون ادا و هیچ توضیح اضافه‌ای بیان‌کنندهٔ وظیفه‌شناسی ایسابورو، بیهوده بودن وظایف و در خدمت ارباب بودن شمشیر، است (ایسابورو پس از آزمایش شمشیر، آن را به سرگروه خود تحویل می‌دهد).

عواملی که "ایسابورو" را به موضعگیری قاطع و خصمانه در مقابل قوانین ظالمانهٔ ارباب می‌کشاند، متعددند. ظالمانه بودن فرمانها به‌کنار، نارضایتی‌اش از همسر و انباشت تحقیرشدگی از یکطرف و در مقابل، عشق و رابطهٔ عاطفی عمیق بین "ایچی" و "یوگورو" و فرزندشان "تومی تاوا"، وجسارت "ایچی" در حمله به ارباب، و همچنین نقش دوست و رقیبش "تاتاواکی/ تاتسویاناکادای"، و غرور سامورایی‌وار، همگی عوامل و انگیزه‌هایی هستند که ایسابورو را از یک سامورایی عادی به یک قهرمان اسطوره‌ای سوق می‌دهند.

اما درست در لحظه‌ای که "ایسابورو" به یاس و تسلیم رسیده است، "تاتاواکی" با این توضیح که آنها آدم‌ربایی کرده‌اند، "ایسابورو" را به مقاومت و افشاگری تشویق می‌کند و به‌ویژه بر غرور سامورایی تاکید می‌کند. (و در واقع "غرور سامورایی" از جمله آن اخلاقیات سنتی است که "کوبایاشی" معتقد به حفظ و تداوم آن، منتها در جهتی صحیح است).

از اینجا، با اعلام دادخواست "ایسابورو" توسط "یوگورو" به مباشر و پیشکار، به مرکز فیلم می‌رسیم.

در این صحنه دقت کنیم به نحوهٔ بازی با نور. در نمایی از بالا (رو به پائین) که مباشر و سرگروه و بزرگ خانوادهٔ "ایچی" دور نامهٔ "ایسابورو" جمع شده و در حال خواندن آن هستند، نور صحنه روی این سه نفر متمرکز می‌شود. این نما و بازی با نور، تداعی‌کنندهٔ صحنهٔ تئاتر و به‌ویژه تئاتر حماسی و سنتی ژاپن است و در واقع اشاره به این دارد که دیگر از این لحظه وارد دنیای اسطوره‌ها شده‌ایم. قهرمان تحقق یافته و مبارزه آغاز شده است.

پایان فیلم "عصیان" نسبت به پایان "هاراکیری" امیدوارانه‌تراست. در "هاراکیری" به‌رغم ضربه‌ای که قهرمان فیلم به نظام ستمگر وارد می‌کند، اما بلافاصله پس از کشته شدن (وهاراکیری) "تسوگومو"، تمامی آثار نبرد خونین پاک شده و حقایق تحریف می‌شوند. اما در "عصیان"، در پایان "تومی‌تاوا" نوهٔ "ایسابورو" و زنی که به او شیر می‌دهد (و ناظر تمام وقایع بوده) را داریم که باقی می‌مانند و...

در افسانه‌پردازی و کار با اسطوره، طبعا" باید با نماد و شخصیتهای نمادین سروکار داشت. شخصیتهای نمادین اصلی در فیلم یکی "ایچی" (نماد عشق و ایثار) است و دیگر "تاتاواکی" (نماد تقدیر و سرنوشت). کوبایاشی / هاشیموتو در خلق شخصیت واقعی /

نمادین "ایچی" کاملا" موفق هستند. موفق‌اند چرا که با آفرینش کامل شخصیت واقعی "ایچی"، جنبهٔ نمادین آن نیز امکان بیان یافته است. اطلاعاتمان دربارهٔ "ایچی" کامل است. از دست دادن نامزد (از طریق خریده شدن نامزد توسط پول)، تن دادن به ازدواجی اجباری با ارباب میانسال، انصراف از خودکشی با انگیزهٔ ممانعت از آلوده شدن دختران دیگر به این دام از طریق آوردن بچه‌های متعدد برای ارباب، حمله به معشوقهٔ جدید ارباب و خود ارباب، رفتاری محبت‌آمیز با تمامی افراد خانوادهٔ جدید، و...

اما مشکل (و ضعف) فیلم در کار با شخصیت واقعی/ نمادین "تاتاواکی" بروز می‌کند. "تاتاواکی" در سطح واقعی و ظاهری، فردی است آگاه به تضادها و مظالم اجتماعی. و مبارزه "تاتاواکی" با آن، مبارزه‌ای منفی است؛ از طریق پافشاری غلوآمیز بر حدود وظایف مثلا. در واقع "تاتاواکی" دچار یک تناقض است. از طرفی ایجاد تردید در "ایسابورو" و ترغیبش به مقاومت و مبارزهٔ مستقیم در مقابل اربابان (و بزرگان خانواده)، اما از طرف دیگر متوقف و محدود ماندن خودش در چهارچوب وظایف و در نهایت مبارزه با نظام در همان چهارچوب (بیاد بیاوریم صحنهٔ نهایی را که "تاتاواکی" خود را موظف و ملزم می‌داند که مانع از عبور "ایسابورو" از مرز شود). درمورد "تاتاواکی" اطلاعات بسیار اندک است. این‌که آگاهی‌های اجتماعیش از کجا بدست آمده، روشن نیست. تناقض شخصیتش گنگ و مبهم باقی می‌ماند و در نهایت، صحنهٔ نهایی صرفا" با توجه به جنبهٔ نمادین "تاتاواکی" (مبارزهٔ "ایسابورو" با سرنوشت و تقدیر حاکم و شکست آن و رهایی ــ نه کاملا" موفق البته) قابل توجیه است. و این ضعف فیلم به‌شمار می‌آید.

کارگردانی "کوبایاشی"، همچنین، آگاهانه، ساده و خوب؛ و دقیقا" در خدمت نمایش فضاهای واقعی (در کنار استفاده از تاثیرات غیرواقعی)، خلق شخصیتها، پیشبرد داستان و سرانجام تبیین مایه‌های درونی فیلم است. به‌عنوان مثال توجه کنیم به صحنهٔ بسیار زیبا و درخشان گردهمایی سران دو خانواده.

روش کارگردانی "کوبایاشی"، اما، متناقض نیست. "کوبایاشی"، به‌رغم توضیح و نمایش برخی واقعیتهای اجتماعی و تاریخی، در نهایت، در حال بازگویی مایهٔ قدیمی و اساطیری نبرد خیر و شر است (هرچند دراینجا مضامین اجتماعی و واقعی و ملموس، جایگزین مضامین اخلاقی مجرد شده‌اند)، و در این راستا، گذشته از تاثیرگیری از قالب هنرهای سنتی ژاپن، از سبک و روش سینمای داستانگوی سنتی نیز، استفاده می‌کند (هرچند گاه گاه برخی نوآوری‌ها را نیز بکار می‌برد ــ مثلا" استفاده از تصاویر ثابت در صحنهٔ حملهٔ "ایچی" به معشوقهٔ ارباب)

این باید روشن باشد که او یک ناقد انقلابی مناسبات اجتماعی نیست، اما دیدگاهی واپسگرا نیز ندارد. اما این‌که این نوع فیلمسازی به خلق یک "سینمای مترقی" می‌انجامد یا نه، بحث دیگری است.

● درسو اوزالا

بازگشتی نومیدانه به طبیعت



کاپیتان آرسنی‌یف از نظامیان روسیه به‌همراه گروه خود برای شناسایی یک منطقهٔ جنگلی عازم می‌شود. در جنگل با پیرمردی بنام "درسواوزالا" که دور از مردم و شهر زندگی ساده و بدوی دارد مواجه می‌شود. کاپیتان به وی علاقمند می‌شود و در دو سفر اکتشافی که به فاصلهٔ چند سال انجام می‌شود، از او به‌عنوان راهنما استفاده می‌کند. درسو دچار کم‌سویی چشم می‌شود و بناچار برای آنکه با این ضعف جسمانی از بین نرود، راضی می‌شود که همراه کاپیتان به شهر برود. درآنجا با وجود مهربانیهای خانوادهٔ کاپیتان، او تاب تحمل شهر را ندارد و با تفنگی که کاپیتان به وی هدیه می‌کند به جنگل بازمی‌گردد، اما توسط شخصی که طمع به تفنگ خوب وی دارد کشته می‌شود.

"درسو اوزالا"، انسانی بدوی، با اندیشه‌ای پاک و بی‌آلایش و رفتاری غریزی و معصومانه است. کوروساوا در این اثر خود نوای بازگشت به طبیعت بکر و زندگی ساده را سر داده، و این نوای تازه‌ای نیست، اما او با احساسی لطیف و شاعرانه به بیان این موضوع می‌پردازد. و با فضاسازی زیبا و تاثیرگذار، همچنین خلق شخصیتی دوست داشتنی، حس و علاقه و وسوسهٔ بازگشت به طبیعت را در تماشاگر برانگیزد. سراسر فیلم، بجز صحنه‌های خانهٔ کاپیتان، انباشته از رنگها و منظره‌های چشم‌نواز طبیعت است.

"درسو" انسانی است که از روی غریزه رفتار می‌کند. طبیعت و جلوه‌های آن را می‌شناسد و دوست دارد. با خورشید و ماه و آب و جانوران سخن می‌گوید و زبان آنها را می‌داند. او تنها یک تماشاگر ظاهر طبیعت نیست، بلکه بقول خودش، می‌بیند. دیدن برای او مرحله‌ای فراتر از تماشا کردن است. به همین جهت، حالات و عادتهای آن را می‌شناسد و پیش‌بینی می‌کند. برعکس، کاپیتان و افرادش چنین ویژگیهایی ندارند و با آن بیگانه‌اند.

"کوروساوا" برای تصویر کردن زندگی یک خانوادهٔ روسی به عمل سستی دست می‌زند: "درسو" چشمش کم‌سو می‌شود و این مسئله باعث می‌گردد که به‌همراه کاپیتان قدم در شهر گذارده و وارد زندگی خانوادگی او شود. شاید بشود گفت که "کوروساوا" در نهایت می‌خواهد تقابل زندگی شهری و بدویت درسو را نشان دهد. اما چنین نیست، زیرا در این قسمت از فیلم از شهر و زندگی پیچیده شهری تصویری نمی‌بینیم و تازه مشکل "درسو" مشکل غیرقابل حلی نبوده است کاپیتان دلسوز می‌توانسته است با تهیهٔ یک عینک آنرا حل کند!

"کوروساوا" با نگاهی نومیدانه، بازگشت به طبیعت و سادگی را مطرح می‌کند، و نشانهٔ این دیدگاه نیز، مرگ درسو است. یک عامل شکست و مرگ "درسو"، برخاسته از طبیعت وجودی اوست؛ یعنی فرارسیدن ضعف جسمانی، و عامل دیگر برخاسته از طبیعت ثانوی انسان یعنی خوی حرص و جنایت است. ضعف جسمانی او را از طبیعت می‌راند و اسلحهٔ قوی و خوب کاپیتان، نابودی او را تسریع می‌کند.

نابودی "درسو"، نمادی از شکست و نابودی فکر بازگشت به طبیعت است. در هر حال این شاعرانه‌ترین اثر "کوروساوا" با همهٔ جذابیت خود و دقتی که در ترسیم طبیعت زیبا بکار رفته است، در کارنامهٔ او فیلم خوبی نیست و از دیگر فیلمهای وی مستثناست. فیمهای گذشتهٔ وی بر محور انسان، سنت و اجتماع استوار است. قهرمانان او پذیرای زندگی اجتماعی هستند و در قبال آن به پذیرش تعهد و التزام نسبت به جامعه و سنتهای اصیل آن تن می‌دهند. فیلم "درسو اوزالا" چنین نیست. "کوروساوا" در این فیلم به فردیت و زندگی انفرادی در دامن طبیعت بازمی‌گردد و پشت پا به تمامی مظاهر زندگی اجتماعی می‌زند و البته با افسوس. چرا که می‌داند چنین بازگشتی امکان‌ناپذیر است. بگمان ما این فیلم در کنار فیلمهای دیگر "کوروساوا" یک تضاد است و شاید به این ترتیب، محصول مشترک "شوروی ــ ژاپن" بودن فیلم، معنا پیدا کند.

و نکتهٔ آخر این‌که دوبله، از "درسو اوزالا" شخصیت انسانی و ساده و پاک فیلم، فردی نادان با زبانی الکن و حرکاتی خنده‌آور و مسخره تبدیل کرده است.

● در جستجوی گمشدگان

Die Spur des vermibten

توفیق در یک محدوده

ه *کارگردان: یواخیم کونرت ه نویسنده فیلمنامه: ونزل رنر ه بازیگران: گونتر نویمن (دون کوزما)، ونسلاوکیزیوف (ارنستو)، گئورگی گادورین (کارلوس)، نیتشوپتروف ه رنگی، ۳۵ میلی‌متری ه محصول: جمهوری دموکراتیک آلمان ه نمایش از شبکهٔ اول در تاریخ ۶۳/۸/۴*

شیلی، پس از کودتای ۱۹۷۳. در سانتیاگو حکومت نظامی برقرار است و گروه‌های مخفی دانشجویی علیه آن فعالیت می‌کنند. "کارلوس سوریانو" دانشجوی مبارزی است که بخاطر امضای نامه‌ای بر علیه رئیس دانشگاه که یک نظامی است، توسط چند ناشناس دستگیر می‌شود. پدر "کارلوس"، "دون کوزما" که یک رانندهٔ تاکسی است برای یافتن پسرش همه جا را زیر پا می‌گذارد. اما همه مقامات نظامی معتقدند که فرزند او یک گمشده است نه یک بازداشت شده. "دون کوزما" از پا نمی‌نشیند. و سعی می‌کند به‌کمک یک وکیل در شهر دیگری ردی از فرزندش بدست آورد. اما وکیل که آدم پولپرست و سازشکاری است او را سرکیسه می‌کند و سرمی‌دواند. "دون کوزما" در جریان کار با جوانی بنام "ارنستو" آشنا می‌شود که یک مبارز فراری است و به "دون کوزما" کمک می‌کند. در انتها، به‌کمک گروهی از بستگان گمشدگان دیگر، محلی را کشف می‌کنند که چندین مبارز را در آنجا پنهانی و بدون محاکمه تیرباران کرده‌اند. "دون کوزما" که تاکسی‌اش شناسایی شده، آنرا بدره می‌اندازد و خود به مبارز فراری دیگری تبدیل می‌شود.

"در جستجوی گمشدگان" در نوع خود فیلم موفقی است. موفق از آن جهت که کارگردان شناسایی کامل نسبت به موضوعی که در فیلمش معرفی می‌کند داشته است. ابعاد موضوع بشکل آگاهانه‌ای کوچک و محدود انتخاب شده تا حرف و پیام فیلمساز را براحتی منتقل کند. با آن‌که اصل مسئله می‌تواند تفسیرهای متعددی را از شرایط اجتماعی جامعه گرفتار در چنگال دیکتاتوری شیلی، بر گردن فیلمساز تحمیل کند، او نه هرگز پا را فراتر از موضوعی که برگزیده است می‌گذارد، و نه اجازه می‌دهد که گرفتار هیجانها و قهرمان‌بازیهایی شود، که معمولا" در این‌گونه موضوع‌ها بچشم می‌خورند. و در نتیجه تبدیل به فیلمهایی شود که صرفا" به‌قصد سرگرمی ساخته می‌شوند. داستان فیلم مسیری آرام و پرحوصله را برای یافتن گمشده طی می‌کند. و همین سیر دقیق باعث می‌شود که بی‌آن‌که فیلمساز قصد اظهار فضل یا تحلیل گره‌های کور جامعه را داشته باشد، به نقاطی روشن و ظریف دست یابد. بنابراین علت عمده موفقیت فیلم در ارائه داستانی است که بدون گرفتار شدن در احساسات و یا حشو و زوائد، مسیر خود را تا انتها پیش می‌برد.

فیلم همچنین (برخلاف معمول این نوع فیلمها) اغراق را بخود نمی‌پذیرد. شخصیت "دون کوزما"، در طول داستان همانقدر پذیرفتنی است، که وجود تماشاگر برای خودش. تحول شخصیت او با دقت و کاملا" حساب شده تصویر می‌شود. به‌گونه‌ای که عمل انتهایی "دون کوزما" طبیعی‌ترین عملی می‌نماید که جبرا" باید از او سر زند. بسیاری از گفتگوهای فیلم تمثیل گویی خاص جوامع دیکتاتوری را در زبان مردم با خود دارد (بعنوان یکی از نمونه‌های خوب می‌توان از برخورد "دون کوزما" و سرگرد ارتشی فرمانده پادگان نام برد، و یا صحبتهای میان "دون کوزما" و "ارنستو"). شخصیت فرماندار نظامی، نحوه ارائه نقش و حرفهای او، با وجود کوتاهی، موجز است و بخوبی در یاد می‌ماند.

فیلم سعی نمی‌کند که از حیطه داستانگویی فراتر رود و به القای مفاهیم فراتر از موضوع بپردازد. در نسخهٔ اصلی فیلم، از ترانه‌ها و آهنگهای "ویکتور خارا، آهنگساز، خواننده و مبارزه معروف شیلیایی استفاده شده تا با ایجاد تاثیری غنایی، پیام ساده فیلم نیز آسانتر بیان شود (در نسخه پخش شده از تلویزیون، بجای این آهنگها، آهنگ فیلم‌های "زد" و "حکومت نظامی" را روی آن می‌شنویم.)

یوآخیم کونرت، کارگردان فیلم، یکی از معدود کارگردان‌های سینمای آلمان شرقی است که در خارج از مرزهای کشورش توانسته است به شهرتی دست یابد. او همراه با "کنراد ولف" پایه‌های اصلی صادرات فیلم آلمان شرقی را پی ریختند. فیلم معروف او بنام "ماجراهای ورنر هوست" به تجزیه و تحلیل فلسفه نازی می‌پردازد و از طریق این تجزیه و تحلیل، شکل جدیدی از نازیسم را به‌تصویر می‌کشد.

"کونرت" در فیلم گمشدگان به معنایی دست می‌یابد که کار او را در عرصهٔ سینمای این کشور (و بطور کلی اکثر سینماهای اروپای شرقی) متمایز می‌کند؛ و آن جدا شدن از زبان کلیشه‌ای رئالیسم سوسیالیستی است که در آن اجتماع به‌عنوان اصلی‌ترین موضوع مورد تاکید قرار می‌گیرد. در بیان "کونرت" فرد به‌تنهایی همانقدر دارای ارزش است که به‌عنوان مهره‌ای از عناصر سازندهٔ جامعه. در واقع در این نوع برخورد، قراردادهای اجتماعی ناشی از ایدئولوژی در مرحله پست‌تری از عواطف انسانی قرار می‌گیرد. "دون کوزما" بیش از آنکه فردی دارای ایدئولوژی شود، بر مبنای عواطف انسانی و عقلانی است که هدف خود را برمی‌گزیند. او دلیل کمک و علاقه به "ارنستو" را در درجهٔ اول تشابه رفتار و چهرهٔ او به پسرش می‌داند. صحنه‌ای که در آن "دون کوزما" در جلوی هتل منتظر "ارنستو" است، یکی از بهترین صحنه‌های فیلم در جهت نمایاندن این عاطفه است.

● پشت در بسته

گشودن درهای بسته

ه *کارگردان: راسیم اودجاکف ه موزیک: رفاییل گانباوف ه بازیگران: الکساندر گالیاگین، نسیبا زینالووا، رادیون ناهاپتوف ه رنگی، محصول شوروی.*

مراد، فرزند یک رئیس مدرسه، که به‌جرم قتل غیرعمد زندانی شده بود، به‌دلیل رفتار خوب، به‌طور مشروط آزاد می‌شود و به شهر، نزد پدرش برمی‌گردد. در مجتمع مسکونی محل زندگی آنها، زن و شوهری بسر می‌برند که با کسی رفت و آمد ندارند؛ ولی سروصدای دعواهایشان، همسایگان را می‌آزارد. آنها با این‌که از این وضع ناراحتند، ولی برای پایان دادن به سروصداها، واکنشی از خود نشان نمی‌دهند. عاقبت مراد که نمی‌تواند نسبت به این وضع بی‌تفاوت باشد؛ داخل خانه می‌شود، شوهر را مضروب می‌کند و دوباره به زندان می‌افتد.

"پشت در بسته" اثری است از سینمایی که تا پیش از این لااقل برای سینماروهای ایرانی، چندان آشنا نبود. فیلم، چه به‌لحاظ پرداخت کمابیش روان و صمیمی‌اش، و بیشتر به‌لحاظ نگاه جدا از ملاحظات تبلیغی و سیاسی‌اش، جالب توجه است. از نظر پرداخت سبک کار، تا اندازه‌ای آثار نئورئالیستی را تداعی می‌کند گرچه در اینجا تمامی مختصات نئورئالیسم مد نظر ما نیست، و تنها استفاده از فضاهای عادی داخل خانه‌ها و خیابان‌ها، و عدم توجه به زرق و برق ظاهری فیلم، مورد اشاره است.

فیلمنامه، چند زندگی را به‌موازات هم مطرح می‌کند و آنها را به‌پیش می‌برد: زندگی "صالح" و "سلماز"، "حبیب" (رئیس مدرسه)، "مراد" و بالاخره زن و شوهری که صدای مشاجره‌هایشان را می‌شنویم.

ظاهرا" آنچه در آغاز به‌چشم می‌آید، چیزهایی بسیار عادی است. خشن بودن "صالح"، گرفتاری اداری "حبیب"، دعوای یک زن و شوهر، و غیره. ولی رفته رفته آشکار می‌شود که آنچه در آغاز ساده شمرده می‌شد، می‌تواند در دنبال خود، چه بحرانهایی در پی داشته باشد. اخراج "حبیب"، شکست بزرگی در زندگی اوست که در نتیجه وجوه بیشتری از زندگی او را برای خودش و فرزندش روشن می‌کند. اما در گفته‌های روزمرهٔ همسایگان با حب و بغض‌های بعضا" بی‌مورد با شخصیت "حبیب" برخورد می‌شده است. این موضوع در مورد زندگی "صالح و "سلماز" نیز صدق می‌کند.

به‌طور کلی فیلمنامه در پرداخت مقدمات کار و بسط آن و به‌نتیجه رساندن موضوع، موفق است؛ گرچه در مواردی، کمبود برخی عوامل

● نوادا اسمیت

Nevada Smith

درجستجوی حماسه!

ه کارگردان: هنری هاتاوی ه نویسنده فیلمنامه: جان مایکل هایز ه مدیر فیلمبرداری: لوسین بالارد ه موسیقی متن: آلفرد نیومن ه بازیگران: استیو مک‌کویین، کارل مالدن، برایان کیت، آرتور کندی، سوزان پلەشت، مارتین لاندو، راف والونه، جانت مارگولین، پت هینگل ه تکنی کالر، پاناویژن ه محصول سال ۱۹۶۷، امریکا.

پدر و مادر "ماکس ساند"، بدست سه نفر به‌قتل می‌رسند. "ماکس" جوانی بی‌تجربه تصمیم به انتقام می‌گیرد. یک فروشنده اسحه به او کمک می‌کند و راه و رسم هفت‌تیرکشی را به او می‌آموزد. دو تن از قاتلهای پدر و مادرش را یکی یکی می‌یابد و می‌کشد اما آخرین نفر را زخمی رها می‌کند و می‌رود.

بیشتر از یک دهه از مرگ "جان فورد" و چند سالی کمتر از مرگ "هوارد هاکز" و "هنری هاتاوی" می‌گذرد ـ بدون آن‌که قصد مقایسه این سه تن در بین باشد. بعد از جدایی امیدهای جوان‌تری هم چون "سام پکین‌پا" و در سطحی نازل‌تر "برت کندی" از سینمای وسترن، و بعد از دیدار "وسترن ـ وداع" دان سیگل (تیرانداز، ۱۹۷۶)، حالا دیدار مجدد این فیلم بعد از حدود هفده سال، می‌تواند هم دریغ‌آلود و هم روشنگر باشد.

فیلم از جهت ساختمان سینمایی، کار محکمی است. ساختهٔ یک حرفه‌ای در اوج قدرت ارائهٔ یک پرداخت سینمایی. برای نمونه کافی است نگاه کنیم به کل فصل افتتاحیه فیلم. یک فضاسازی آرام که با کمک تکنیک ساده و روان همیشگی هاتاوی حاصل می‌شود، و با کاربرد یک پرداخت عاطفی، چهرهٔ انسانی و سادهٔ



شخصیت اصلی اثرش را به‌راحتی معرفی می‌کند. اما این زندگی ساده و سالم، خیلی سریع با تهاجم شخصیت‌های خبیث فیلم درهم می‌شکند. مرگ پدر و مادر (با تاکید بر سرخپوست بودن مادر) و به‌دنبال آن تصمیم "ماکس ساند" برای انتقام، فیلم را در ردیف حماسه‌های فردی مکتب وسترن جای می‌دهد. و آنچه هاتاوی برای خلق ابعاد این حماسه، در وهلهٔ اول، احتیاج دارد، وجود یک انگیزه، یک ایده‌ال است.

اگر در انتهای فصل افتتاحیه، هاتاوی تا حد زیادی روی عکس‌العمل ماکس در قبال مرگ پدر و مادرش تاکید می‌کند، بخاطر جستجوی همین انگیزهٔ اصلی است. از درگیری ماکس با آن دوست خانوادگی ـ که قصد دارد مانع رفتن او بداخل کلبه شود ـ تا دست‌های خون‌آلودش، خم شدن زانوان (و کوشش برای قد راست کردن)، گریه و سپس کل بخش سوزاندن کلبه، که با سلسله نماهایی که هاتاوی از ماکس در مقابل کلبه سوزان می‌آورد، سعی می‌کند، شعله‌ور شدن آتش انتقام را در وجود او تبیین سازد. هرچند که در نهایت کش دادن این فصل به‌نوعی اغراق عاطفی منجر شده، اما اگر این توجه را داشته باشیم که این تنها دقایقی از فیلم است، که هاتاوی سعی در ارائهٔ مکانیسم روانشناسانهٔ "تبدیل یک انسان عادی به یک قهرمان" را دارد، می‌توان این اغراق عاطفی را در فیلم، توجیه شده باقی گذارد. انگیزهٔ اصلی قهرمان هاتاوی، یک انتقام شخصی است، اما آنچه این انتقام شخصی را در قالب مکتب وسترن توجیه می‌کند، این است که ماکس (و از طریق او هاتاوی) با عملی ساختن این انتقام به‌نوعی عدالت می‌رسند. ولی مهم‌ترین عاملی که سد راه ماکس برای اجرای عدالت است، بی‌تجربگی اوست. بی‌تجربگی "ماکس ساند" در برابر جنبه‌های مختلف زندگی (زندگی‌ای ورای چهارچوب زندگی ابتدایی و ساده‌اش) است که باعث می‌شود هویت واقعی این جنبه‌ها هر لحظه تغییر ماهیت دهد. اولین برخورد ماکس با آن سه نفری که ابتدا آن‌ها را قاتلهای پدر و مادرش می‌پندارد، و سپس مهربانی آن‌ها و غذا دادن به او، که اعتمادش را کاملا" جلب می‌کند، و بدنبال آن دزدیدن اسب و تفنگش، باعث می‌شود که او دو چهرهٔ متضاد از زندگی را ببیند. در برخورد با "یوناس کورد" نیز، بی‌تجربگی ماکس را در استفاده از آن هفت‌تیر کهنه و از کار افتاده، و تغییر موضع "کورد" از قربانی به فرد مسلط بر او می‌بینیم.

اما زمانی که ماکس در پایان دوران زندگی با "کورد"، تجربه لازم برای برخورد با مظاهر خشن و بیرحم زندگی غرب را می‌یابد، آگاهانه این تغییر ماهیت را به‌خدمت رسیدن به هدف‌اش می‌گیرد. تغییر اسم‌های مداوم او در هر دوره از زندگی‌اش (که منجر به کشتن یکی از قاتلها می‌شود)، و در نهایت انتخاب اسم "نوادا اسمیت" نشان دهندهٔ پختگی جسمانی و ذهنی او، در پایان این راه طولانی و دشوار است. ولی به‌رغم این‌که ماکس تا زمان رسیدن لحظه انتقام از "تام فیچ" تمامی مراحل مورد نظرش را با موفقیت پشت سر گذارده و در ضمن اعتماد کامل "تام" را نیز کسب کرده ـ یعنی از همه نظر شرایط روحی و جسمانی مقابله با آخرین فرد مورد نظر را دارد ـ و به‌رغم تصویر حماسی‌ای که هاتاوی از او بر بالای تپه، بصورت ضدنور، به ما نشان می‌دهد (لحظه‌ای که همدستان تام فیچ بر سر گاری حامل طلاها می‌رسند و ماکس به آن‌ها نمی‌پیوندد). ولی آخرین دقایق برخورد او با تام فیچ (برخلاف آنچه انتظار می‌رود) حاوی ابهام زیبایی است. فیلم با این سئوال پایان می‌پذیرد که چرا ماکس از کشتن تام خودداری می‌کند؟ آیا دلیل خودداری او از این کار، همانطور که خودش می‌گوید، این است که "قربانی او ارزش کشتن را ندارد"؟ و یا این‌که، همانطور که تام می‌گوید به این دلیل که "ماکس جرات کشتن او را ندارد"؟ در واقع در اینجا حد بین دو جنبهٔ انسان بودن و یا قهرمان بودن شخصیت اصلی فیلم، از هم متمایز می‌شود. این لحظه درست نقطه متضاد فصل افتتاحیهٔ فیلم است. اگر در آن لحظه‌ها شاهد شعله‌ور شدن آتش انتقام بودیم، اینک شاهد سرد شدن آن آتش و حتی نفی آن هستیم (دور انداختن اسلحه توسط ماکس). اینجا لحظهٔ نمود بزرگترین تغییر ـ ماهیت اصلی‌ترین جنبه زندگی اوست. در این لحظه، ماکس آنچه را که بخاطرش تمامی این راه دشوار را طی کرده و آن مشکلات را پشت سر گذارده بی‌ارزش می‌یابد، و در اینجاست که قضاوت تام دربارهٔ او فاقد ارزش می‌شود.

هاتاوی با تاکید بر این مسئله، در واقع ترجیح می‌دهد که یک انسان بعنوان شخصیت مرکزی اثرش داشته باشد تا یک قهرمان، و ساخته‌اش فیلمی ساده باشد درباره دوره‌ای از زندگی یک انسان، تا یک حماسه باشکوه.

به‌وضوح اثر لطمه می‌زند: مثلا" روشن نبودن علت اخراج "حبیب" از مدرسه، و یا معلوم نبودن جایگاه مردی که دائما" صفحهٔ موسیقی "خاچاطوریان" را می‌گذاشت، و به‌ویژه سخنان راوی در پایان فیلم، که علت سروصداها و کتک‌کاری‌های بین زن و شوهر را، اعتیاد آن زن قلمداد می‌کند. (البته امکان دارد دستکاری در نسخهٔ فیلم و در دوبله در این میان نقش مهمی داشته باشد که دیگر از یادآوریهایی در این باره خسته شده‌ایم!)

کارگردانی فیلم، تسلط بر کار بازیگران و دوربین و استفادهٔ بجا از تکنیک‌های سینمایی را نشان می‌دهد. می‌توان به تکرار شدن نمای سوبژکتیو (ذهنی) از زنی که با سر و روی آشفته رو به دوربین فریاد می‌کشد، به‌صورت ترجیع‌بند؛ بازگشت به گذشته‌های نرم در فیلم (با استفاده از عامل سیاه و سفید و با حفظ ریتم موجود در فیلم به‌صورت پرشی یا آرام)؛ و استفاده از صدای داد و فریاد زن در سکانس ماقبل آخر فیلم که تاثیر تعلیقی و روانی قابل ملاحظه‌ای بر تماشاگر می‌گذارد، اشاره کرد.

نکتهٔ دیگر، نگاه موشکافانه به روابط میان آدمهاست. فیلم با پیش کشیدن سرگذشت "مراد"، که از همان خمیرهٔ شخصیتی چون "آیدین" ـ نویسندهٔ فعال و موفق ـ ساخته شده است؛ می‌خواهد به‌تنیدن پیلهٔ بی‌تفاوتی‌ها به دور خود، حمله کند. می‌خواهد به محافظه‌کاری‌هایی حمله کند که در زندگی شهرنشینی بسیار رواج دارد. چنین برخوردی با مسائل مردم آن جامعه، اگر نگوییم جدید، دست کم قابل توجه است.



خورشید به‌راهش ادامه می‌دهد

● آپاچی‌ها

Apachen

ه *کارگردان*: گاتفرید کولدیتس ه *فیلمبردار*: هلموت برگمن ه موسیقی متن: *هانس دیتر هوسالیا* ه *بازیگران*: گوچکومیتیک، *میلان بلی*، *هلموت بیر*، *فرد دلماره*، *ویلی شراده*، *رالف هاپه* ه محصول ه ۱۹۸۰ آلمان شرقی.

"جانسون"، شکارچی سرخپوست و همکار ارتش آمریکا، یک قبیلهٔ آپاچی را قتل‌عام می‌کند. بازماندگان به‌رهبری عقاب کوهستان، شروع به‌مبارزه می‌کنند و انتقام خودرا از "جانسون" می‌گیرند.

● شاهین صحرا

Spur Des Falken

ه *کارگردان*: گاتفرید کولدیتس ه *فیلمبردار*: اوتوهانستین ه موسیقی متن: *کارل ارنست سالسه* ه *بازیگران*: گوچکومیتیک، *رالف هاپه*، هلموت شرایبر، فرد دلماره، هلموت بیر ه محصول آلمان شرقی.

"جو بلاکستون"، عامل واشنگتن، با کشتار بوفالوها و با صحنه‌سازی، باعث جنگ با سرخپوستان و قتل‌عام آنها می‌شود. شاهین کوهستان افراد قبیلهٔ خود را گرد می‌آورد و راه نظامیان را که در تعقیب آنها هستند، می‌بندد. در پایان "جو پلاکستون" کشته می‌شود.

در میان فیلمهایی که راجع به سرخپوستها ساخته شده است، دو دستهٔ مشخص به‌چشم می‌خورد: نخست آنها که سفیدها را خوب نشان داده است، و دستهٔ دوم از سرخپوستها دفاع نموده است. اما در همین دستهٔ دوم، وجه غالب محتوای فیلم‌ها، دامن زدن به این توهم است که تنها معدودی سفیدپوست شرور، آدمکش‌اند وگرنه بقیه صلح دوست بوده‌اند و می‌خواسته‌اند حق سرخپوستهای بیچاره را بگیرند. مبهم‌گویی و دادن نقش اصلی به سفیدپوستها و لاپوشانی علت اصلی تمام کشتارهای همگانی در سرزمین سرخپوستها ویژگی بسیاری از فیلمهای دستهٔ دوم است. فیلمهای یاد شده، عموما" آمریکایی است، ولی دو فیلم "آپاچی‌ها" و "شاهین صحرا" محصول آلمان شرقی است، که این موضوع، خود بخود عجیب است. اما هر دو فیلم، روایت متفاوتی از مسئلهٔ سرخپوستها دارد. در هر دو فیلم، قضیهٔ اصلی دلار است. معادن طلا و نقره در سرزمینهای سرخپوستها وطمع مهاجران سفید، که دولت آمریکا و ارتش آن کشور را پشت سر دارند؛ باعث ایجاد فاجعه برای سرخپوستان می‌شود. در هر دو فیلم، تضاد بین مردمی که به‌دور از تشنج با سرخپوستان به‌سر می‌برند، و نیروهای ارتشی و شکارچیان انسان (که خادمان انحصارگران و سرمایه‌داران هستند) دیده می‌شود. برای نمونه در فیلم "آپاچی‌ها"، شرکت معدن مس و نقرهٔ مکزیک و آمریکاییها (به‌رهبری جانسون) عامل کشتار سرخپوستان هستند و اختلاف بین رییس شرکت مکزیکی و جانسون، ناشی از حرص آمریکاییها است که مکزیک و سرخپوستها را با هم می‌خواهند (مناظرهٔ بین "جانسون" و فرماندهٔ سانتاریتا در آغاز این فیلم، و حرفهای کاپیتان برتون به فرستادهٔ "جانسون" را به‌یاد بیاورید).

در فیلم "شاهین صحرا" اختلاف بین "سام بلیک" که با سرخپوستها معامله دارد، و "جو بلاکستون"، که خود را نمایندهٔ تام‌الاختیار دولت آمریکا می‌داند، نشان می‌دهد که دولتی‌ها میل به انحصار درآوردن زمینها دارند؛ و در این راه از هیچ کاری رویگردان نیستند.

اما هر دو فیلم پس از آنکه این درگیریها را ــ که در شناخت سیر تحولات در غرب آمریکا و در رابطه با مسئله‌ای به‌نام سرخپوستها اهمیت حیاتی دارد ــ مطرح می‌کند، با غلتیدن به پرداخت ماجرای انتقام سرخپوستان، مسئله را نیمه‌کاره رها می‌کند.

عیب اصلی در دو فیلم، صرفا" این نیست که تاکید قهرمان‌پرورانه بر روی شخصیت قهرمان‌های مثبت و منفی ــ عقاب کوهستان و "جانسون" در "آپاچی‌ها" و شاهین کوهستان و "بلاکستون" در "شاهین صحرا" ــ می‌شود. زیرا به‌هرحال در گذشتهٔ تاریخی و در تصادم بین قومها و گروههای متخاصم، قهرمانها نقش دارند و تدبیرهای فردی در پیشبرد اهداف رهبران، نقش زیادی بازی می‌کند. ایراد این فیلم‌ها آنست که از حدود "سبک متوسط عادی" (تعریف "امیل زولا" از کارهای متوسط که پرداخت خوبی دارند ولی چیز تازه‌ای برای گفتن ندارند) خارج نمی‌شود. در سینمای امروز حادثه‌سازی صرف، تنها به‌درد دیدن و فراموش کردن می‌خورد. فیلم‌های مزبور از نظر پرداخت صحنه‌ها و فیلمبرداری و مونتاژ، روان و یکدست است. صحنه‌های حملهٔ سرخپوستان به شهر و کشتار سرخپوستان (در "شاهین صحرا") و صحنه‌های درگیری و جنگ وگریز (در "آپاچی‌ها") و استفاده از فضاهای باز و تاکید بر طبیعت وحشی و سرشار از زندگی در قارهٔ آمریکا، و بسیاری صحنه‌های دیگر نشان می‌دهد که "کولدیتس" به ابزار سینما مسلط است. استفاده از عوامل تصویری بسیار و خلق هیجان در بسیاری صحنه‌ها نشان می‌دهد که فیلمساز زبان الکنی ندارد. ولی متاسفانه بهره‌ای که از این همه می‌گیرد، تنها فروش خوب فیلم است. فیلم حرف تازه‌ای برای گفتن ندارد و داستان فیلم را به‌راحتی می‌توان فراموش کرد. در فیلم "آپاچی‌ها" جمله‌ای از یک شعر سرخپوستی، چند بار به‌مناسبتهای گوناگون آورده می‌شود: "خورشید به‌حرکت خود ادامه می‌دهد، و هیچکس نمی‌تواند مانع حرکت آن بشود." به‌یقین فیلمی که راجع به سرخپوستان، آنهم امروز ساخته می‌شود بایستی به همین حرکت خورشید بپردازد که واقعیتها را روشن می‌سازد. اما خورشید، بر روی زمین سایه‌هایی می‌اندازد که گاه فریبنده است و ما را تنها سرگرم می‌کند فیلم‌های مزبور تنها به بازی با سایه روشنها پرداخته است.

● ردپا-۱

سفر در سیاهی

La trace

○ کارگردان: برنارد فاور ○ نویسندگان فیلمنامه: برنارد فاور، برتران تاورنیه ○ مدیر فیلمبرداری: ژان فرانسوا گونده‌ره ○ موسیقی: نیکولا پیووانی، مارک پرون ○ تدوین: امانوئل تیبو ○ بازیگران: ریچارد بری، برانژه بونویزین، سوفی شمینیو، مارک پرون ○ ۳۵ میلی‌متری، پاناویژن، رنگی ○ محصول مشترک فرانسه و سویس

به‌سال ۱۸۵۹، منطقهٔ "سوبوا" تحت سلطهٔ ایتالیاست. با فرارسیدن سرما، "جوزپه" نیز چون دیگر کشاورزان بار سفر می‌بندد تا با دست‌فروشی در نقاط مختلف، بتواند توشه‌ای فراهم کند. او در طول این سفر با ماجراهای گوناگونی مواجه می‌شود. در پایان با آمدن بهار، او به سوبوا که حال تحت سلطه فرانسه درآمده، بازمی‌گردد.



"رد پا" از موضوع نسبتاً" خوبی برخوردار است، که در پرورش سینمایی به یکدستی و خلاقیت تام نرسیده و دچار افت و خیز در نحوه بیان می‌شود. شروع فیلم حاکی از سفر عده‌ای کشاورز است که هر کدام در دل سیاهی به‌سویی رهسپارند. جوزپه نیز ناگزیر به این حرکت است. در صحنهٔ خداحافظی وی از زن و فرزندش، دوربین حالتی ساکن دارد.

در طول سفر، جوزپه خصوصیات متفاوتی از خود بروز می‌دهد؛ گاه در نهایت عجز و درماندگیست، و گاه عملکرد شخصی کار کشته و همه فن حریف را داراست. زمانی نیز مانند یک سیاستمدار سخن می‌گوید و... برای روشن شدن، این چهره‌ها را تشریح می‌کنیم:

۱ــ جوزپه، با از بین رفتن قاطرش، کشیش و کلیسا را دستاویزی قرار می‌دهد، در جهت به‌دست آوردن پولی برای خرید قاطر. موعظه‌ای نافذ در کلیسا می‌کند و از مردم برای اهالی مسکین شهری خیالی کمک می‌طلبد، و از دونفر اعدام شده‌ای که هرگز آنان را ندیده، به‌شیوه‌ای حکیمانه یاد می‌کند؛ و پس از رسیدن به هدف، با خونسردی از برابر آن دو مرد به دار آویخته شده، سوت‌زنان عبور می‌کند!

۲ــ هنگام اقامت جوزپه و همسفر آکاردئون نوازش، در محلی که دانشمندان گرد آمده و سرگرم تحقیق هستند، وی با پوزخند می‌گوید: "سربازان اتریشی اینجا را غارت کرده و از بین برده‌اند، و دانشمندان اینجا آمده و درمورد این تاراج، سرگرم مطالعه‌اند!" همین‌طور در زمان بیماری و اقامتش در کلیسا، بگونه‌ای اندیشمندانه به پسربچه‌ای می‌گوید: "جنگ کار بزرگترهاست، بچه‌ها باید صبر کنند تا بزرگ شوند، آنگاه تفنگ به‌دست گیرند."

۳ــ او پس از کشتن آن سرباز اتریشی، با طلب بخشش از خدا، درصدد توجیه عملش برمی‌آید، درحالی‌که اگر وی این کار را به‌حق انجام داده، دیگر توجیه کردنش لزومی ندارد.

۴ــ هنگام صحبت جوزپه با دوستش در کارخانه، از سروصدای آنجا شکایت می‌کند و طبیعت را به جامعهٔ شهری ترجیح می‌دهد، همچنان‌که، وقتی قطار با آمدنش، مانع عبور وی و قاطرش از روی ریل می‌شود، با اعتراض می‌گوید: "چرا نگه‌نمی‌داری تا نفسی تازه کنیم!"

۵ــ و بالاخره جوزپه، چندان به آینده خوشبین نیست. می‌بینیم که در بین راه، به زنی می‌گوید: "بهار اگر جسد مرا دیدید، به زنم خبر دهید."

در کنار این خصایص، در صحنه‌ای از فیلم، دوربین از تصویر مسیح مصلوب که در جعبهٔ فروشنده‌ای است، به‌عقب می‌کشد و در کادر، جوزپه را می‌بینیم که در مقابل این تصویر نشسته، آیا به‌زعم فیلمساز، جوزپه نیز با تمام ابعاد چندگانه‌اش، مصلوب دیگریست در قرن حاضر؟ بخصوص که در قسمتی از فیلم، آن پیرمرد نابینای فروشندهٔ کتاب انجیل نیز، از جوزپه کمک می‌خواهد، و با دل بستن به امیدی واهی که شاید به‌همراه او، بتواند جایی را قلمرو خدا کند، خواستار ملحق شدن جوزپه به اوست.

با تمام اشاره‌های یاد شده، خصوصاً" اگر بخواهیم جوزپه را نمادی از مظلومیت و حقیقت تلقی کنیم، این تصور با شخصیت جوزپه، به‌شکلی که در فیلم مطرح شده، همخوانی کامل ندارد. زیرا به‌فرض که سمبل (نماد) بخواهد در چنین اثری نمود یابد، بایستی ابتدا در جای واقعی خود باشد، آن‌گاه در چهارچوبی نمادین قرار گیرد. مورد دیگر، نحوهٔ دید جوزپه به زندگی و مسائل دور و برش است، او به‌نوعی یکنواختی رسیده، و در پی این است که به‌وسیله‌ای این خلاء را پر کند و جاذبه‌ای در وجود خود ایجاد کند؛ ولو به‌طور موقت. چنان‌که می‌بینیم، آکاردئون این کشش را به‌طور تدریجی در او ایجاد می‌کند. به‌طوری‌که در انتهای فیلم، وی هنگام بازگشت به سوبوا، آنجا را هم‌چنان مانند گذشته می‌بیند (این سکون را خواهرش نیز در بستر بیماری به او اشاره کرده بود که: "هیچ چیز عوض نشده") به‌جز این‌که، زادگاهش از سلطهٔ ایتالیا خارج شده و تحت اختیار فرانسه درآمده، و این امر برایش چندان تاثیرگذار نیست. انگار که به این بازی عادت کرده. او اکنون بیشتر به آن آکاردئون دل سپرده، تا شاید قدری ذهنش را از جوانب بیرون آورد.

پایان فیلم، مانند ابتدا، باز در تاریکی می‌گذرد. تنها نور شمعی، در این سیاهی، کورسو می‌زند، و جوزپه عامل تعلق خود را ــ که صدایش را چون ارگ کلیسا می‌پندارد ــ به‌صدا درآورده، و روی به دوربین، انگار که مخاطبش تماشاگر است، از وضع اسف‌بار برنج‌کاری در سوبوا می‌نالد و نگران آینده است.

در "رد پا"، به‌رغم همسانی ریتم و موضوع، به‌جهت عدم تداوم در مرحلهٔ فکر تا تصویر، و وجود نوسان در بعد تصویری، "برنارد فاور" به موفقیت لازم دست نمی‌یابد.

● ردپا-۲

فیلم ضدقصه

○ رد پا، اثریست ضد قصه، که به‌رغم ضعف‌هایش، فیلم خوبی‌ست. تصویر بر کلام غالب است؛ رنگ و نور، به‌خوبی در خدمت باورهای طبیعت‌گرایانهٔ سازنده است، از گره‌ها و نقاط اوج و فرود تهی‌ست، و هیجان‌سازی و قهرمان پردازی و ترفندهای آثار تجاری را ندارد.

فیلم در کل، روندی آرام و متعادل دارد. فیلمساز، در ورای وقایع خشن ــ جنگ، بازی‌های سیاسی و کشتار ــ لطافت و طبیعت‌گرایی را طرح کرده، و پیروی از آن را پیشنهاد می‌کند (تاکیدهای مکرر فیلمساز ــ که صحنه‌آرایی‌ها مبین آنست ــ این نکته را آشکار می‌سازد). شخصیت جوزپه بر همین اساس، بر دیدگاه فیلمساز تاکید می‌کند. پلی که بین جوزپه و رخدادها زده می‌شود، جان کلام فیلمساز است.

مسیری که جوزپه طی می‌کند، دارای نقطهٔ عطفی‌ست که اوج دراماتیک فیلم نیز محسوب می‌شود. حرکت او از روستا شروع، به همانجا نیز ختم می‌شود. نقطهٔ عطف، رسیدن جوزپه به فضای گرفتهٔ کارخانه‌ای است که دوستش در آنجا کار می‌کند. زمان رفت، او دارای روحیهٔ خاصی است، و هنگام بازگشت، روحیهٔ او کاملاً" دگرگون شده است. حرف نهائی برنارد فاور، برخوردیست که بین جوزپه به‌عنوان کشاورز و دوست کارگرش رخ می‌دهد. جوزپه، نهایتاً" تبدیل به کارگری دلمردهٔ خواهد شد.

تورج زاهدی

نقد موسیقی متن فیلم

سناتور

مجید انتظامی

آهنگساز «سناتور»، بجز در لحظه‌های عاطفی، موفق است

مجید انتظامی را از زمانی که با چیره‌دستی در ارکستر سنفونیک تهران به‌کار اشتغال داشت، به‌خاطر می‌آورم. ولی آشنایی با کار وی در سینما، با سفر سنگ، که نام دیگری هم در کنار نامش دیده می‌شد (اسماعیل واثقی؟) شروع شد. حالا که به ذهن رجوع می‌شود، تصویر روشنی از موسیقی آن فیلم زنده نمی‌شود. و احتمالا" می‌تواند بدان جهت باشد که موسیقی‌اش وزنهٔ در خوری به‌شمار نمی‌رفته است.

پس از گذشت چند سال، "خط قرمز" موسیقی او را به‌همراه داشت، که اظهارنظر دربارهٔ آن موکول می‌شود به نمایش عمومی احتمالی فیلم. "پرونده" معرف کار بعدی او بود که از حیث موسیقی، کم و بیش در ردیف کارهای دیگر بود. ولی "سناتور" که تا این لحظه آخرین کار اوست، چند گام از حد و مرز موسیقی فیلم در ایران جلوتر است.

به‌رغم موفقیت، موسیقی دارای اشکالاتی است که دیگر در سینمای ایران حالتی همیشگی پیدا کرده است.

اگر موفقیت آهنگساز فقط به عنوان بندی فیلم محدود می‌شد، هرگز به آن اشاره‌ای نمی‌کردم. عنوان‌بندی با "فیکس" استوار شروع و با دنبال کردن اتومبیل حامل سناتور، به‌همراه اسکورتش در خیابان‌های تهران، ادامه می‌یابد.

عنوان‌بندی در سینمای ایران کمتر جدی گرفته شده است (در سطح جهانی، طراح عنوان‌بندی حرفهٔ تثبیت شده‌ای در میان مشاغل مختلف سینما است). در همین فیلم، عنوان‌بندی مدخل مناسبی برای فیلم به‌شمار نمی‌رود. سناتور، روی هم رفته بیشتر از چند دقیقه در فیلم ظاهر نمی‌شود. لذا نمی‌تواند بخش اعظمی از عنوان‌بندی را به‌خود اختصاص دهد. اگر چنین توجیه کنیم که سناتور عامل اصلی بوده و نقش موثری در شکل‌گیری حوادث داشته است، دچار خلط مبحث شده‌ایم. زیرا عنوان‌بندی همهٔ فیلمهایی که دربارهٔ سازمان "سیا" ساخته می‌شود می‌بایست از تصاویر روسای وقت آن سازمان تشکیل شده باشد.

آهنگسازی که دارای آگاهی متوسط سینمایی باشد، می‌داند که برای عنوان‌بندی چه استفاده‌ای از ارکستر بکند. چرا که این قسمت، ساده‌ترین لحظه‌های موسیقی فیلم را تشکیل می‌دهد. ولی انتظامی خود را از این حد بالاتر می‌کشد. تم تکرار شونده‌ای که در زیر ملودی عنوان بندی، مکرر به گوش می‌رسد (و احتمالا" توسط پیانویی که بر روی نمد چکش‌هایش پونس نصب شده باشد نواخته می‌شود) تمهید تصویری خوبی برای فیلم فراهم می‌کند که در تمام طول فیلم نیز تکرار می‌شود. بادی‌های برنجی هم این بار برخلاف همیشه، نکات ظریف‌تر را نمی‌پوشانند. اما تلفیقشان با ارکستر، نتیجه‌ای به‌بار می‌آورد که به هرحال عالی نیست.

موسیقی فیلم عموما" در مومان‌های کوتاه ظاهر می‌شود. و جز درموارد نادر، کاربرد



مطلوبی ندارد. در فیلمهایی مانند "بر باد رفته" می‌توان به‌شرط احتیاط، از مومان‌های طولانی استفاده کرد. ولی در فیلمهای دیگر، اعمال چنین روشی، سینما را به اپرا مبدل می‌کند.

در سناتور، گاهی موسیقی زیاده از ظرفیتش کش می‌آید. هنگامی که رانندگی "علی حقیقت" مورد رضایت "خرمی" قرار می‌گیرد، او با دادن کارتش به علی (برای تماس بعدی) به سمت خانه‌ای به‌راه می‌افتد و موسیقی دلهره‌آمیز شروع می‌شود. تصویر قطع می‌شود به دری که گشوده می‌شود. ولی این در را خرمی باز نکرده است. علی را می‌بینیم که به خانهٔ محقرش وارد می‌شود. موسیقی هنوز ادامه دارد. ولی نمی‌تواند همان حالت دلهره را ادامه بدهد. لذا با همان سرعت، "کات" می‌شود به‌دامان موسیقی حزن‌انگیزی که مناسب با خانهٔ علی باشد. چنین تغییری حتما" به موسیقی لطمه می‌زند.

اشکال کار بیشترِ آهنگسازان، همیشه در موسیقی "آنی" است. اما انتظامی، این بار موفق است. در نوشته‌های پیش ذکر شد که دویدن آدمها در فیلم، همیشه با موسیقی‌یی همراهی می‌شود که تلفیق مضحکی ایجاد می‌کند. هنگامی که یکی از تبهکاران به‌دنبال علی می‌دود، اجرای مقطع بادی‌های برنجی (و خوشبختانه بدون تطبیق با سرعت قدمهای آدمهای در حال دویدن) موفقیت‌آمیز است.

انتظامی در همهٔ لحظات دلهره‌انگیز، که کار خطیری را طلب می‌کند، موفق است. ولی در لحظات عاطفی همین موفقیت را به‌دست نمی‌آورد. وقتی که علی به‌اتفاق استوار، و گروهبان عباسی عازم مرکز است، موسیقی اساسا" زائد است. در پی این صحنه، گفتگوی علی و استوار در کافهٔ بین راه روی می‌دهد. علی با ناله و زاری به بازگویی گذشتهٔ پرادبارش می‌پردازد. موسیقی به‌شکلی مرثیه‌وار، شکوائیهٔ او را همراهی می‌کند و حاصل کار، بروز احساسات سطحی و سقوط به ورطهٔ فیلمهای مکتب هند است. آهنگساز در هیچ‌کدام از لحظه‌های عاطفی، از این عیب بری نیست.

هر آهنگساز، می‌تواند پیشاپیش دست به یک آزمایش ساده بزند تا برای همیشه به یک نتیجهٔ قطعی برسد. برای یک لحظهٔ عاطفی، دو موسیقی بسازد. اولی به‌طور مستقیم احساس را برانگیزد، و دومی از چند نت ساده بیشتر نباشد. به‌طور قطع دومی در فیلم تاثیر عالی‌تری به‌دست خواهد داد. زیرا اگر برای موسیقی به‌تنهایی، ضریب یک قائل شویم، وقتی که با تصویر تلفیق می‌شود، تاثیرش ده برابر خواهد شد. اگرچه فیلمساز، همیشه موسیقی اول را انتخاب می‌کند!

ظاهرا" این پندار عمومی که تماشگران احساسات رقیقه را ترجیح می‌دهند، صحت چندانی ندارد. زیرا از طریق احساسات تشدید شده و دروغین بینندگان در سالن سینما، می‌توان دریافت که میانگین آگاهی، همیشه احساسات رقیقه را به سخره می‌گیرد.

اگر فصول عاطفی را در فیلم به‌حساب نیاوریم، "سناتور" در همهٔ لحظات آنی، از موسیقی‌یی در خور سود می‌برد. و این در تاریخ سینمای ایران کم‌نظیر است.

یک توضیح

وسواس اگرچه موجب دقت است، ملال و خستگی هم به‌همراه دارد. به‌ویژه که در کار نوشتن.

گاه به‌هنگام نوشتن دربارهٔ فیلمی، موردی که می‌بایست حتما" ذکر شود در یادداشت‌ها نیست و رجوع به حافظه هم نمی‌تواند طرف اعتماد باشد. لذا نکته‌ای از زیر قلم درمی‌رود که جبرانش به این آسانی‌ها میسر نمی‌شود.

یکی از این نکته‌ها مربوط به نقد موسیقی فیلم "هیولای درون" در شمارهٔ گذشته است:

صحنهٔ ورزش دکتر، با موسیقی گام ماژور ذکر شده بود که احتمال دارد گام مینور باشد. و این تردید رفع نمی‌شود مگر با دیدن مجدد فیلم که آنهم فعلا" دیگر مقدور نیست.



خسرو دهقان



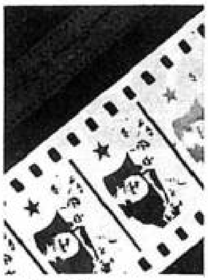
فیلم و فیلمساز
(۲ــ تدوین و تروکاژ)

نوشته: هوشنگ صمدی (روشن) ◦ چاپ اول، ۱۳۶۳ ◦ ناشر: پارت ◦ تیراژ: ۳۰۰۰ نسخه ◦ قطع رقعی ◦ ۲۲۴ صفحه ــ ۳۵۰ ریال، مصور.
مطالب کتاب حاوی فصولی است دربارهٔ مفاهیم و روشها و ابزارهای ادیت، تدوین و پیوند / تیراژ و انواع و طرز ساخت آن / تروکاژ و چگونگی آن.

کتاب در حلقه کتابهای فنی است. حلقه‌ای بهرحال شکل یافته در همان راستا و با همان اهداف این‌گونه کتابها که در این سالها برای جوابگویی بـه یک نیاز سازمان می‌یابد. هرچه بیشتر یاد گرفتن برای هرچه بهتر فیلم ساختن، هدف بسیار خوبی است که نیاز خواننده و نویسنده را توجیه می‌کند. موجودیت یافتن کتاب بر این بستر معنی دارد، که با توجه به ملاحظاتی که برخواهیم شمرد در انتظار شماره ۳ و ۴ و... این مجموعه خواهیم ماند. کتابهای در دست برنامه‌از نویسنده در آخر کتاب (صفحه ۲۲۳) با آنچه که به‌عنوان مجلدات از ۱ تا ۷ به‌طور وعده‌ای بر روی جلد کتاب آمده، متفاوت است و این نشان از بی‌برنامگی نویسنده دارد.

آرایش وصفحه‌بندی‌کتاب تمیز نیست. تکرار عنوان در متن کتاب یافت می‌شود. نمونه عنوان "تیلت تیتراژ" صفحه ۱۶۹ یک بار در صفحه ۱۸۹ هم تکرار شده است. بخش‌بندی و فصل بندی داخلی کتاب مبهم و نامرتب است. نمونه: فصل‌بندی قسمت "ادیت، ... پیوند" (صفحه ۲۸). بخش اول در کتاب وجود ندارد تا که بخش دوم تحت عنوان "تیتراژ و تروکاژ ساده" (صفحه ۱۹۱) معنی داشته باشد. نامرغوبی کاغذ و مشکلات چاپ و عکس و غیره به تفهیم نکات فنی کتاب لطمه زده است. نمونه: از صفحه ۱۲۸ تا ۱۳۱. تقریظ اول کتاب بقلم دکتر محسن مومنی عنوان مقدمه را بر خود دارد که درست نیست و کمبود یک مقدمه مناسب محسوس است و اگر خواننده نداند که مقام و مرتبهٔ آقای مومنی در کجا و چیست، تقریظ را در حد یک تعارف خودمانی و خصوصی تلقی خواهد کرد.

مضمون درونی کتاب، به‌هرحال حاصل کوشش نویسنده است. آیا شرط لازم این تقلا کافی است تا که از آقای هوشنگ صمدی (روشن) انتظار وسواس در خور بیشتری را نداشته باشیم. از شماره ۲ که بالاخره گذشت. تا آینده.



سینمای رومن کارمن
(تصویر جنگ، انقلاب و حماسه)

نوشته: کنستانتین اسلاوین ◦ ترجمه و اقتباس: احمد ضابطی جهرمی ◦ چاپ اول، ۱۳۶۳ ◦ ناشر: عکس معاصر ◦ تیراژ: ۳۰۰۰ نسخه ◦ قطع رقعی ــ ۶۷ صفحه، ۱۲۵ ریال مصور.

فهرست مطالب: پیشگفتار مترجم: پیشگفتار نویسنده، ۱ــ رومن کارمن: عکاس و فیلمبردار ۲ــ مسکو ــ قره‌قوم، مسکو ــ پامیر ۳ــ انقلاب اسپانیا، گرانادا، گرانادای من ۴ــ انقلاب چین، در چین ۵ــ حماسهٔ سدوف، مردان سدوف ۶ــ روزی از دنیای نو ۷ــ نبرد لنین‌گراد، جنگ کبیر میهنی ۸ــ نفتگران دریای خزر، فاتحان دریا ۹ــ نبرد ویتنام ۱۰ــ درهندوستان، صبح هندوستان ۱۱ــ انقلاب کوبا "جزیره‌ای در آتش" ۱۲ــ "برلین" ۱۳ــ جنبش انقلابی شیلی، "شــیلی: عصر مبارزه ــ عصر هیــجان"، "کامارادا س" ۱۴ــ قلب کوروالان ۱۵ــ برگزیده‌ای از نوشته‌های رومن کارمن ۱۶ــ دیدگاههائی درباره رومن کارمن ۱۷ــ فیلموگرافی و کتابهای رومن کارمن.

انگیزه موجودیت یافتن کتاب و سایر نکات را مترجم در جای جای پیشگفتار خود به‌روشنی بیان می‌کند:

اولا"، "*این مستندساز برجسته، نه‌تنها در کشور ما، بلکه اصولا" در نوشته‌های مورخین غربی سینما کمتر مورد عنایت محققین قرار گرفته است.*" (صفحه ۵)

ثانیا"، "*روستیلاو یورەنیف، تاریخ‌نویس و استاد تئوری فیلم در انستیتو عالی سینماتو ــ گرافی مسکو، مدعی است که: بی‌خبری محققان غربی سینمای مستند از آثار درخشان کارمن، صرفا" دلائل ایدئولوژیک داشته والا از لحاظ کیفیت و بافت تصویر مستند وی هم‌پایه مستند ــ سازان بزرگی چون فلاهرتی، گریرسون، بازیل رایت، پل روتا، یوریس ایونس، روتمن، کاوالکانتی، لورنتس و... می‌باشد.*" (صفحه ۵)

ثالثا"، "*در ایران تنها یک فیلم کوتاه از رومن کارمن بنام "شکست ارتش آلمان در حومه مسکو" در مجموعه مستند تلویزیونی "دنیا در جنگ" در تلویزیون (تابستان ۱۳۵۹) نمایش داده شده است.*" (صفحه ۸)

و رابعا"، "*به این امید که کتاب حاضر بتواند کمبود اطلاعاتی که بطور پراکنده و گذرا درباره کارمن در بیشتر کتابهائی که در باب سینمای مستند (بزبان انگلیسی) در غرب به‌نگارش درآمده، برای علاقمندان به سینما، هم‌چنین دانشجویان رشته فیلم جبران‌نماید.*" (صفحه ۹)

با توجه به موارد فوق "*این کتاب، چشم‌اندازی کلی از سینمای کارمن را ارائه می‌دهد که شامل تحلیل (نه‌چندان عمیق) برجسته‌ترین آثار وی از آغاز تا آخرین لحظات فعالیت فیلمسازی اوست.*" (صفحه ۸)

و حال می‌رسیم به‌اینکه اصلا" رومن کارمن کیست؟ "*رومن کارمن (۱۹۷۸ ــ ۱۹۰۶)، متولد اودسا، وفات مسکو، معروف‌ترین مستندساز و فیلمبردار خبری تاریخ سینمای شوروی پس از زیگاورتف.*" (صفحه ۵)

و نویسنده کتاب کیست؟ "*کنستانتین اسلاوین یکی از همکاران نزدیک کارمن در استودیوی مرکزی فیلم‌های مستند که در آنجا تا زمان مرگ کارمن بعنوان نویسنده گفتار متن فعالیت داشته. تخصص وی، گفتارنویسی فیلم مستند است، لیکن پانزده فیلمنامه داستانی، هم‌چنین تعداد زیادی طرح مستند به‌نگارش درآورده که غالبا" جلوی دوربین رفته‌اند.*" (صفحه ۸)

و مترجم کتاب، احمد ضابطی‌جهرمی، فارغ‌التحصیل رشتهٔ سینما، و مدرس سینما در مجتمع دانشگاهی هنر و دانشکدهٔ صدا و سیما، رکورددار ترجمه و تالیف و اقتباس کتاب سینمائی در سالهای اخیر است.

و محدودیت‌ها اما، "*اساسی‌ترین کمبود کتاب این است که در آن توجه کمتری به جنبه‌های تکنیکی و سبک تصویری کارمن شده و بیشتر از لحاظ مضمون و محتوی آثار او مورد بررسی قرار گرفته‌اند واین شاید از آنجا ناشی شده که کتاب توسط یک گفتارنویس و فیلمنامه نویس ــ نه مورخ سینما و مفسر فیلم ــ به‌نگارش درآمده.*" (صفحه ۸)

و در آخر قابل اشاره است که اولا" مترجم معنی فعل اقتباس کردن را در پیشگفتار توضیح نداده است و ثانیا" از مشخص کردن منابع کارش ــ بهر دلیل ــ خودداری کرده است.

توی ویترین

سینما

پیدایش و بهره‌برداری (تاریخ سینمای ایران ــ ۱)
نویسنده: جمال امید ◦ چاپ اول، ۱۳۶۳ ◦ ناشر: فاریاب ◦ تیراژ: ۳۰۰۰ نسخه ◦ قطع رقعی ــ ۱۲۵ صفحه، ۲۰۰ ریال، مصور.

آوانس اوگانیانس: زندگی و سینما (تاریخ سینمای ایران ــ ۲)
نویسنده: جمال امید ◦ چاپ اول، ۱۳۶۳ ◦ ناشر: فاریاب ◦ تیراژ: ۳۰۰۰ نسخه ◦ قطع رقعی ــ ۱۷۴ صفحه، ۳۰۰ ریال، مصور.

عبدالحسین سپنتا: زندگی و سینما (تاریخ سینمای ایران ــ ۳)
نویسنده: جمال امید ◦ چاپ اول، ۱۳۶۳ ◦ ناشر: فاریاب ◦ تیراژ: ۳۰۰۰ نسخه ◦ قطع رقعی ◦ ۱۶۰ صفحه، ۳۰۰ ریال، مصور ◦ طرح و نقاشی روی جلد: آیدین آغداشلو

داستانهای فیلم

جنگ ستارگان
نوشته: جورج لوکاس ◦ ترجمه: هاله ارجمند ◦ چاپ: اول، ۱۳۶۳ ◦ ناشر: انتشارات‌مردمک ◦ تیراژ: ۵۰۰۰ نسخه ◦ قطع رقعی ــ ۱۳۳ صفحه، ۱۹۰ ریال. (لوکاس در سال ۱۹۷۷ فیلمی با این نام و دستمایه ساخته است.)

تیترهای مطبوعات



به‌ترتیب الفبا

آوای هامون

شماره ۹۹ ــ گفت و شنود خانوادگی در اسکاتلند (شوخی)

شماره ۱۰۰ ــ سینمای وحشت (نوشتهٔ: آلن فرانک ــ ترجمهٔ: لاکان)

اطلاعات

۶۳/۸/۱ ــ سخنان نخست وزیر در دیدار با وزیر ارشاد و اعضای هیات امنای بنیاد سینمایی فارابی

۶۳/۸/۶ ــ ضوابط خرید فیلمهای خارجی توسط تلویزیون (خبر)

۶۳/۸/۱۰ ــ فیلمبرداری از جریان سوءقصد علیه خانم گاندی (خبر)

۶۳/۸/۲۲ ــ ۱۲ فیلم ۸ میلی‌متری توسط سازمان تبلیغات صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران مرکز تبریز (خبر)

۶۳/۸/۲۸ ــ مدخلی بر ویژگیهای سینمای یک کشور آسیایی (سینمای ژاپن و گزارش از آخرین کار کوروساوا بنام "ران" ــ تالیف و ترجمه از گاردین هفتگی)

اطلاعات هفتگی

شماره ۲۲۱۲، ۶۳/۸/۲ ــ سیری همه‌جانبه در هنر سینما (احمد امینی ــ تحقیق دنباله‌دار)

عکاسی

روش نوین عکاسی

تالیف: مرتضی عریضی، چاپ چهارم، ۱۳۵۹، ناشر: انتشارات امیرکبیر، قطع رقعی ــ ۱۵۹ صفحه، ۱۸۰ریال.

تلویزیون و ویدئو

متد تصویرگری تلویزیون

موءلف: پیتر جونزه ترجمه: ح.م.، چاپ دوم، ۱۳۶۳، ناشر: سروش، تیراژ: ۵۰۰۰ نسخه، قطع رقعی ــ ۳۵۲ صفحه، ۴۰۰ ریال،

اصول و قواعد تولید تلویزیونی

نوشته: دزموند دیویس، ترجمه: علی اکبر عقیلی آشتیانی، چاپ اول، ۱۳۶۳، ناشر: سروش، تیراژ: ۵۰۰۰ نسخه، قطع رقعی ــ ۸۹ صفحه، ۱۵۰ ریال، مصور

متفرقه

زمانهٔ شیاد

نویسنده: لیلین هلمن، ترجمه: ساناز صحتی، چاپ اول، ۱۳۶۳، ناشر: انتشارات هاشمی، تیراژ: ۵۰۰۰ نسخه، قطع رقعی ــ ۲۱۸ صفحه، ۳۵۰ ریال، مصور

کتاب منهای دو مقدمه بقلم "گری ویلز" و "رضا براهنی"، شرحی است بر وقایع دوره "مک‌کارتیسم" که به دوران شکار فرزانگان معروف است. دست اندرکاران سینما هم (فیلمنامه نویس، کارگردان، بازیگر، و...) از تیررس در امان نبوده‌اند.ـ

ــ نقد فیلم "داستان توکیو"

شماره ۲۲۱۳، ۶۳/۸/۹ ــ نقد فیلم "در جستجوی گمشدگان" (از احمد امینی)

ــ نقد فیلم "لحظه تصمیم"

شماره ۲۲۱۴، ۶۳/۸/۱۶ ــ نقد فیلم "بچه‌های نوامبر"

ــ خوشبخت‌ترین مرد روی زمین (گردآوری احمد امینی به‌مناسبت مرگ "تروفو")

شماره ۲۲۱۵، ۶۳/۸/۲۳ ــ نقد فیلم "ماجراهای دلتای دانوب"

تهران تایمز

۶۳/۸/۲۱ ــ تهیه فیلم مستند درباره شورش اسراء عراقی (خبر)

جمهوری اسلامی

۶۳/۸/۷ ــ وزارت ارشاد اسلامی خراسان از هنرمندان دعوت نمود (خبر)

۶۳/۸/۲۹ ــ همزمان با بزرگداشت هفته وحدت، دومین جشنواره فیلم وحدت در تبریز برگزار می‌شود (خبر)

۶۳/۸/۳۰ ــ آموزش فیلمسازی و فیلمبرداری در مسجد سلیمان (خبر)

۶۳/۸/۳۰ ــ معیار انتخاب فیلم، نحوه نظارت بر برنامه‌ها و وظائف شورای سرپرستی صدا و سیما اعلام شد (خبر)

جوانان امروز

شماره ۹۱۹، ۶۳/۸/۷ ــ مواد مخدر، اعتیاد و سینما (پیشنهاد)

شماره ۹۲۲، ۶۳/۸/۲۸ ــ فیلم "هیولای درون" دست خالی برگشت (خبر از فستیوال کارلوویواری)

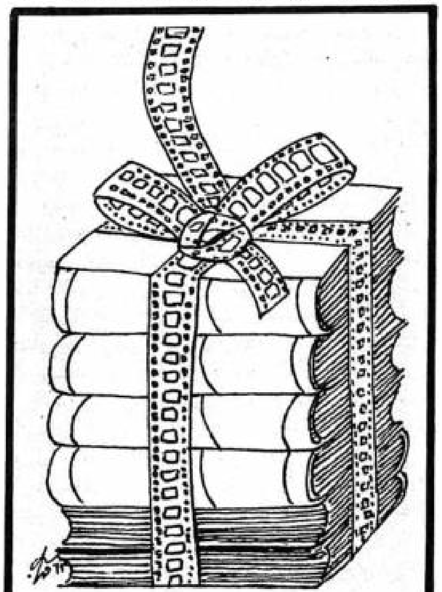
ــ اهر: سینما نداریم (دردل مردم)

ــ تماشای فیلم سوخته (خبر ــ دربارهٔ آتش‌سوزی در "مرکز موزه فیلمهای نو" ژاپن)

روزنامه رسمی

۶۳/۸/۵ ــ ماده ۱۵ قانون موافقت‌نامه فرهنگی بین دولت جمهوری اسلامی ایران و دولت جمهوری عربی سوریه

۶۳/۸/۳ ــ بحث نمایندگان مجلس در جلسه ۶۳/۷/۸ به پیرامون صدور فیلم در ارتباط با



موافقت‌نامه بازرگانی بین دولت جمهوری اسلامی ایران و دولت جمهوری دموکراتیک خلق الجزایر

۶۳/۸/۲۲ ــ آگهی ابلاغ وقت دادرسی و دادخواست و ضمائم به آقای مهدی میثاقیه

سروش

شمارهٔ ۲۶۱، ۶۳/۸/۵ ــ تصفیه سیاسی سینمای هالیوود در دوره مکارتیزم بیش از دهسال ادامه داشت (تحلیلی گذرا بر سینمای سیاسی، دنباله‌دار ــ کامران ناظر عمو)

ــ نفوذ فیلمهای خارجی در سینمای ژاپن (ترجمه و گردآوری: ابوالحسن علوی طباطبائی)

ــ معرفی فیلم تلویزیونی "مادر"

شماره ۲۶۲، ۶۳/۸/۱۲ ــ نقد فیلم "داستان توکیو" (از ابوالحسن داوِدی)

شماره ۲۶۳، ۶۳/۸/۱۹ ــ نقد فیلم "درسواوزالا"

شماره ۲۶۴، ۶۳/۸/۲۶ ــ معرفی سه فیلم سینمایی ایران (تاتوره ــ خاک و خون ــ سناتور)

شیپور

شماره ۲۱، آبان ۶۳ ــ برنامه سینماها (شوخی) / آگهی‌های خجالتی (شوخی)

صبح آزادگان

۶۳/۸/۸ ــ چرا فیلم کمدی پخش نمی‌شود؟ (درخواست خواننده)

۶۳/۸/۱۷ ــ "گرملین‌ها" بجای "ئی ــ تی" (خبر)

۶۳/۸/۲۸ ــ سینما در تلویزیون: برنامه‌های تلویزیون، ملال‌آور شده است (مقاله انتقادی)

۶۳/۸/۳۰ ــ محاکمه چند هنرپیشه سینما در ترکیه (خبر)

فکاهیون

شماره ۳۱، آبان ۶۳ ــ نقدی بر فیلم "گاو" (شوخی)

صحیفه (ضمیمه روزنامه جمهوری اسلامی)

۶۳/۸/۱۰ ــ ضرورت نقد در حیطه فرهنگ و هنر ــ وزارت ارشاد اسلامی، دردها و درمان‌ها (مقاله)

ــ رنگ در سینما (نوشته: ح. س ــ شمشیری)

کیهان

۶۳/۸/۲ ــ چهار فیلم سینمائی آماده نمایش در سازمان تبلیغات اسلامی (خبر)

۶۳/۸/۶ ــ "فرانسوا تروفو" سازنده فارنهایت ۴۵۱ درگذشت (خبر)

ــ ۶۰ فیلم خارجی و ۶ فیلم ایرانی پروانه نمایش گرفتند (خبر)

۶۳/۸/۹ ــ نقد فیلم "شیلات"

۶۳/۸/۱۳ ــ چهار سال بعد از تاسیس مرکز آموزش اسلامی فیلمسازی (گزارش)

ــ ۵۰ فیلم فارسی در دست تهیه و تولید است (خبر)

۶۳/۸/۲۰ ــ این هفته فیلم مناسب برای نمایش نداریم (خبر ــ انتقاد)

ــ وضع ۳۹ سینمای تحت پوشش بنیاد مستضعفان در گیلان و مازندران (خبر)

۶۳/۸/۲۹ ــ آگهی دعوت مجمع عمومی از دارندگان سینما

نقش قلم (نشریه هفتگی مرکز استان گیلان)

۶۳/۷/۲۹ ــ وضع آشفته فیلم و سینماهای رشت (گزارش، گفتگو)

در پاسخ به نقدی که در شمارهٔ هفدهم ماهنامهٔ فیلم بر کتاب "فرهنگ سینمای ایران و شش گفتار در پیرامون سینما" نوشته شده بود، نامه‌ای از سوی مولف کتاب، مصطفی زمانی‌نیا، به‌دستمان رسیده است که چاپ می‌کنیم و توضیحات مختصری نیز دربارهٔ برخی از موارد نامه را، به‌آگاهی خوانندگان می‌رسانیم و این بحث را پایان یافته تلقی می‌کنیم. اما یک توضیح کلی را نیز، در همین آغاز، برای آینده لازم می‌دانیم:

نقد نظر است و جواب ندارد. منتقدی معتقد است که فلان فیلم، فلان کتاب و یا فلان اثر هنری خوب یا بد است و دلایل خود را هم می‌گوید. صاحب اثر می‌تواند بپذیرد یا نپذیرد که حرف منتقد (یا لااقل بخشی از آن) درست است. بنابراین پاسخ به نظر، هیچ مشکلی را از صاحب اثر حل نمی‌کند، جز آن‌که بجای رفع ایرادهایش، وقت او را به پاسخگویی تلف کند. اما ممکن است اشارهٔ منتقد به مواردی، اشتباه اطلاعاتی یا تاریخی و یا دستوری باشد. در آن صورت، صاحب اثر می‌تواند در آن موارد مشخص، پاسخ دهد و خلاف آن را ثابت کند. نکتهٔ دیگر: لحنی که در نقد یک کتاب یا فیلم به‌کار گرفته می‌شود، بستگی به کیفیت اثر دارد و هیچ متر و معیار یکسانی برای همه وجود ندارد. لحن منتقد در برابر یک فیلم بد از مثلاً" ترنس یانگ، و یک فیلم بد از فرانسوا تروفو، نمی‌تواند یکسان باشد.

به‌نام خدا

پاسخی به‌نقد خسرو دهقان درپیرامون کتاب «فرهنگ سینمای ایران...»

جعل و تحریف و ...

اینجانب به‌سبب اصول و معتقداتی که در زندگی به آنها پای‌بندم، هرگز ادعای طاووس علیین شدن نداشته و ندارم و هیچگاه خودم و آثارم را از اشتباه و خطا مصون ندانسته‌ام. دلیل من برای انتقادپذیری، همین بس که در صفحات ۳۵ و ۳۶، شش گفتار در پیرامون سینما نوشته‌ام: "من بشخصه اثری را که در ابعاد گوناگون، مخالفت و موافقت برمی‌انگیزد بر اثرهای یک‌بعدی‌ای که صرفا" موافق یا صرفا" مخالف دارند ترجیح می‌دهم. چون دلیل زنده بودن و حیات عرصه‌های بی‌شمار هنری را، بحث و اختلاف نظر می‌دانم."

من همین برخورد را با اساتیدم نیز در بحث‌ها و گفتگوهای کوتاه و بلند مربوط به این کتاب (صرف نظر از نقاط قوت)، رعایت کرده‌ام. و ممنون و سپاسگزارشان هم شده‌ام و از محضرشان استفاده‌های بسیار هم کرده‌ام. و ایکاش به‌اصطلاح نقد آقای دهقان هم چیزی را بر من روشن می‌کرد یا بر دانسته‌های اندکم می‌افزود. ولی چه می‌شود کرد که در طول سه صفحهٔ نقد، اگر بردارید و یادداشت کنید می‌بینید دائما با چنین فحش‌ها، تهمت‌ها و اهانت‌هایی که هر کدامش برای ادعای شرف، کافی است، نواخته شده‌ام: "کار غیرجدی بسیار بسیار بد ــ ذهن و دستی بی‌بند و بار و هتاک ــ غلط و ناقص و یلخی ــ عجولانه ــ اجمالی کار بی‌ارزش ــ خطاهای دستور زبانی و انشاء در حد سال دوم راهنمایی ــ نثر بدوی و بیخودی خودمانی ــ ضعیف و کلیشه‌ای ــ ضعف نگارش ــ ناتوانی تخیل لازم ــ من‌های مکرر ــ جعلیات و پرونده‌سازی و هوچی‌گری ــ توهین‌آمیز ــ همه‌چیز را گفتن و هیچ چیز را نگفتن ــ مرعوب کننده ــ ناقص ــ مغشوش ــ بی‌ربط ــ تئوری من درآوردی ــ تئوری‌بافی ــ نثری کسالت‌بار ــ شرحی ناقص ــ تمجید و توبیخ نابجا و بی‌منطق ــ زیراکس کردن دسترنج دیگری ــ کار بدرد نخور ــ لوس و ناپسند ناهمگون و غیرمتمرکز و... و چنان بد که به‌نقد در نمی‌آید."

اینجا است که با دیدن اینهمه عبارات و عناوین سراسر نفی کننده و مخرب یاد کلام جاودانهٔ دکتر علی شریعتی، معلم انقلاب می‌افتم: "برای اغفال اذهان، دست‌های پنهان‌کاری هستند که "جنگهای زرگری" راه می‌اندازند و برای آغاز آن، ناگهان بی‌مقدمه و بی‌جا و بی‌مزه و خیلی رسوا، کسی را یا گروهی را، با حمله، دشنام، بهتان، تهمت و غرض ورزی و جعل و تحریف ــ یعنی "نقد"! ــ تحریک می‌کنند تا او یا آنها برآشوبند و پاسخ گویند و به حملهٔ متقابل بپردازند و جنگ مغلوبه شود و گرد و غبار برخیزد و هوا را تیره دارد و قیل و قال درگیرد و گوش‌ها را کر کند و معرکه گرم شود و چشم‌ها را مشغول دارد و خلایق از همه سو به تماشا جمع شوند و "مدت معلوم" و "مبلغ معلوم" منقضی شود تا غائلهٔ اصلی که خاتمه گرفت، غائلهٔ فرعی هم برچیده گردد... این است که می‌بینیم ناگهان، از نقاط مختلف با یک آهنگ و یک فرمان، عناصر مشکوک و قیافه‌های منحط ــ که مثل اعلای بیسوادی و دروغ و بدزبانی و حسد و کینه‌توزی و فقدان شعور و منطق و ادب و حتی تربیت عادی اخلاقی‌اند ــ به گروهی تاختن می‌آورند که..."

بنابراین تنها و تنها بخاطر روشن شدن اذهان خوانندگان محترم و رفع هرگونه سوءتفاهمی که آقای منتقد باعث ایجادش بوده‌اند، به تحلیل و پاسخگوئی نقد مزبور می‌پردازم:

۱ــ کافی است نگاهی حتی اگر شده اجمالی به کتابهایی که تابحال در مجلهٔ ماهنامهٔ فیلم نقد شده‌اند، بیاندازیم تا با دیدن چاپ بطور کامل روی جلد آنها (منتهی در اندازهٔ کوچک) و بعد دیدن روی جلد سر و ته بریده شدهٔ کتاب من، پی ببریم که چنین چیزی از جانب منتقد، اتفاقی نمی‌تواند باشد.

۲ــ وقتی در ابتدای کار نقد خواندم: "ایکاش کتاب در فصل خنکی منتشر می‌شد تا که حال و حوصلهٔ جذب کار غیرجدی ای را می‌داشتیم، هرم دما و کم‌برقی این ایام، مجال را از آدمی می‌گیرد تا که با کتاب تفریح کند" فهمیدم که ایشان اگر دمای هوا و نیز قطع برق مجالشان بدهد، با کتاب که وسیلهٔ پیام گرفتن و پیام‌رسانی است، تفریح می‌کنند و نیز در فصول خنک و خوش‌آب و هوا، کارهای "غیرجدی" را جذب می‌کنند. و این مسائل قابل توجه علاقمندان و محققان علوم تجربی و آزمایشگاهی می‌تواند باشد که رابطهٔ خنکی هوا، هرم دما و کم‌برقی را با تفریح با کتاب و جذب کار غیرجدی، اکتشاف کنند.

۳ــ می‌نویسند "فرهنگ سینمای ایران کتاب بسیار بسیار بدی است، در نوع خود تا به امروز حتی بدترین است" بی‌آنکه برای اینهمه تاکید درمورد بکار بردن صفات مطلق گرفته تا عالی، دلیل آورده باشند. فقط آدم را بیاد دوران کودکی می‌اندازند که در دبستان، مبصرها برای ارعاب بچه‌ها، در نبود آقامعلم و ساکت ماندنشان تخته سیاه را به سه قسمت، خوب، بد و متوسط تقسیم می‌کردند و روی رفاقت و یا سلام علیکهای بیرون از کلاس، اسامی بچه‌ها را در ستونهای مربوطه می‌نوشتند. حالا چشممان به کتاب بد، بدتر و بدترین و بسیار بسیار بد، روشن شد.

۴ــ نوشته‌اند: "کتاب، نتیجه و کارکرد ذهن و دستی بی‌بندوبار و هتاک است." ایشان "بی‌بند و باری" و "هتاکی" را به "ذهن" و "دست" من نسبت داده‌اند. "ذهن بی‌بند و بار" را می‌شود پذیرفت، اما "دست هتاک" دیگر چه صیغهٔ من درآوردی است؟ چنین اضافه‌ای را در کدام دستور زبان می‌توان یافت؟ تازه چه دلیلی برای بی‌بند و باری ذهن من دارند؟ و اگر هم من در طول گفتارها به "پدرخوانده‌های بخش مافیائی سینمای ایران" هتاکی کرده‌ام، چرا باید به آقای منتقد بربخورد؟ آیا خوانندگان محترم حق ندارند از خود بپرسند چه رابطه‌ای بین دفاع ایشان از "پدرخوانده‌های سینمای ایران" و هتک حرمتشان وجود دارد؟

۵ ــ گفته‌اند که نویسندهٔ گفتارها "اهل این کار نیست". چه کسی اهلیت افراد را برای سخن گفتن دربارهٔ سینمای این مرز و بوم مشخص می‌کند؟ و اصلا" اهلیت شما را برای نوشتن چنین نقدهایی چه کسی و با چه ضوابطی معین کرده است؟ من که با فروتنی در صفحه ۱۸ کتاب نوشته‌ام "... در دنیای بی در و پیکر و گل و گشاد سینمای فارسی در هیچ زمینه‌ای دستی بر آتش نداشته‌ام" نکند می‌خواهید مسئلهٔ اهلیت و تخصص افراد را که من هم به داشتن آن توسط افراد مصر هستم، به شکل لولوی سر خرمن درآورید تا هر شیفتهٔ هنر و هر علاقمند به سینما چون گنجشکی رمیده از دیدن هیبت آن ترک عشق و عاشقی کند تا عرصه هرچه خالی‌تر مانده و جولانگاه دوستان هرچه بازتر؟

۶ ــ مدعی شده‌اند که نقدشان خواسته است "به هوش باش لازم را زیر گوش آن جوان جویای نائینی زمزمه کند" من نمی‌دانم ایشان چه خصوصیت یا خصومتی با شهر نائین و جوانان آن دیار دارند، چون در نقدی که دربارهٔ ترجمهٔ آقای ناصر زراعتی از کتاب "نشانه‌ها و معنا" در شمارهٔ قبل مجله نوشته بودند، همچنین در شمارهٔ هشتم مجله در صفحهٔ ۶۳، به‌هنگام نقد کتاب "فاشیزم در سینما" و بعد نقد کتاب دایره‌المعارف سینمایی آقای بیژن خرسند در شمارهٔ نهم مجله، صفحهٔ ۶۳، هم، آقای منتقد باز دغدغهٔ فهمیدن یا نفهمیدن جوانان نائین را داشتند. چنین اصرار و تکراری می‌تواند زائیدهٔ عوامل زیر باشد:

الف ــ آقای منتقد اهل نائین بوده و به‌سبب علاقهٔ افراطی‌اش به زادگاه، می‌خواهد عقده‌های سرکوفته را جبران کند.

ب ــ آقای منتقد اهل نائین نبوده، بلکه به‌سبب عدم شناسایی درست جغرافیای کشور، شهر مزبور، برای او سمبل دورافتادگی و پرت و پلایی است که زهی خیال خام.

ج ــ آقای منتقد خدای ناکرده جوانان نائین را سمبل بی‌خبری، ساده‌لوحی و پرت بودن از مقولات هنری و فرهنگی می‌دانند که بدا به حال چنین تصوری.

۷ــ ایراد گرفته‌اند "شش گفتار... اما و بهرحال غلط است و یک "در" اضافه دارد" برای آگاهی

خوانندگان باید عرض کنم که کلمهٔ "در" در عنوان "شش گفتار در پیرامون سینما" برگرفته شده از عناوینی است که کسروی، یکی از بزرگترین متخصصین زبان‌شناسی این مملکت به کتابهایش می‌داد "در پیرامون ادبیات"، "در پیرامون روان" "در پیرامون فلسفه" و... مگر اینکه حضرت استادی، جناب منتقد تئوری جدیدی در زبان فارسی وضع کرده‌اند که ناقض کار کسروی است. دراینصورت دریغ و افسوس بیکران بر دانشکده‌های ادبیات فارسی باد.

۸– در جایی دیگر بدون آنکه نمونه بیاورند می‌نویسند "خطاهای دستور زبانی و انشا در حد سال دوم راهنمایی، مشکل می‌تواند پذیرفتنی باشد "صحت و سقم چنین ادعایی را با مراجعه به نکتهٔ قبل می‌توانید دریابید.

۹– باز هم ایرادهای دستوری و زبانشناسی آقای منتقد ادامه دارد "کتاب اما از نثر بدوی و بیخودی خودمانی و اصطلاحات و تعبیرات غریب و ناآشنا کم ندارد نمونه‌ها فراوانند"

هرچه می‌گردم در تمام سه صفحهٔ نقد، نمونه‌ای نمی‌یابم، علاوه بر آنکه "نثر بدوی" یا "نثر بیخودی خودمانی" و نیز "اصطلاحات و تعبیرات غریب و ناآشنا" نیز هیچگونه تعریف و نشانه – گذاری‌ای نشده‌اند.

۱۰– در گذر از ایرادهای دستوری بدون نمونه، می‌رسیم به آنجا که می‌گویند "گفتار یکم با یک بیانیه و یا حکم و یا تئوری شروع می‌شود (سرآغاز صفحهٔ ۱۹) حکم درست نیست. نگرش، تعبیری این دیاری از تئوری مولف است "کارگردان" یعنی همه چیز و غیر کارگردان یعنی هیچ. لااقل ما با ایشان همقول نیستیم"

راستش دروغ را ایشان به توصیهٔ گوبلز، چنان بزرگ و آشکار و ضمنا" با خاطر جمع گفته‌اند که حتی خود من را هم به شک انداخت. برای رفع شبهه به کتاب مراجعه کردم و در صفحهٔ ۱۹ چنین خواندم "تصور می‌کنم همه درمورد اینکه در کار گروهی سینما، کارگردانها مهمترین مسئولیتها را به‌عهده دارند و بی‌جهت هم نیست که از آنان به‌عنوان سازندگان فیلم‌ها نام برده می‌شود، متفق‌القول باشند..."

خوانندگان عزیز ملاحظه می‌کنید که اولا" نوشته‌ام "تصور می‌کنم" کجا نوشته‌ام "حکم می‌کنم" که دروغی به این بزرگی را به دهان من بسته‌اند؟ دوما گفته‌ام که "کارگردانها در کار گروهی سینما" کی گفته‌ام کار فردی سینما و "کارگردان یعنی همه‌چیز و غیرکارگردان یعنی هیچ"؟ واقعا که در دروغپردازی روی گوبلز را سفید کرده‌اند.

۱۱– در ادامهٔ بحث، آقای منتقد با کلی خشم و دلخوری می‌نویسند "هرچه بیشتر در لابلای سطور می‌گردم جز ناسزا و "من"های مکرر و جعلیات و پرونده‌سازی و هوچی‌گری چیزی نمی‌یابیم دست آقای مصطفی زمانی‌نیا خالی است"

در جواب مدافعهٔ سرسختانه و لابد از سر همفکری و موانست و همدردی جناب منتقد از حقوق حقه!؟ شیبانی‌ها، مجید محسنی‌ها و همانها که در بخش اول گفتارها ذکرشان رفته باید بگویم آن را که عیان است چه حاجت به بیان است. فساد و انحطاطی که در کارنامهٔ آقایان وجود دارد آنقدر اظهر من‌الشمس است که احتیاج به پرونده – سازی و هوچیگری ندارد.

۱۲– بعد از این دفاع منتقد جاعل خواسته‌اند با جوسازی برای کسانی که حتمالا" کتاب را نخوانده‌اند، وانمود کنند اینجانب حتی به آقایان (مهرجوئی، بیضائی، کیمیائی، نادری، حاتمی و...) نیز احترام و ارزش قایل نیستم و نوشته‌اند "ستایشی که ایشان از گروه دوم کرده‌اند، بمراتب توهین‌آمیزتر از طعنه‌هایی است که نثار گروه اول کرده‌اند" این ادعا هم بی‌مدرک است و اگر چنین بود، لااقل خود آقای بیضایی در ملاقات حضوری‌ای که بعد از چاپ کتاب داشتیم به بنده گلایه می‌کردند.

۱۳– اظهارات زبان شناسانهٔ ایشان هرگز تمامی ندارد و نثر مرا "نثر دست بیستم از مقلدین دست شصت و هشتم جلال آل احمد..." دانسته‌اند. باید بگویم اگر آقای منتقد تمامی صفحات مجله را به حمد و ستایش من اختصاص می‌دادند، اینقدر که نثر مرا به "نثر دست چندم... جلال آل احمد" شبیه دانسته‌اند، مرا نمکگیر نمی‌کرد. شبیه جلال نوشتن مانند غزل گفتن همچون حافظ است. و من با عبارات بالانه تنها خود را تقبیح شده نمی‌دانم که هیچ، بسیار هم افتخار می‌کنم که نثرم آنقدر دارای ویژگیهای نثر مقالات جلال آل احمد بوده که آقا با همه غرضها و بدبینی‌هایش باز نتوانسته منکر آن گردد. حتی اگر تشابه بافت مقالات من را به مقالات جلال، دست دویستم هم می‌گفتند، باز برایم کلی مجیز بود.

۱۴– دربارهٔ گفتار سوم کوشش شده است که با درهم ریختن تمام کلمات و اسامی و عناوین مطرح شده، وَآنهم به‌شکلی رندانه، آشفتگی ذهنی مرا نتیجه بگیرند "مولف در لابلای مطالب گم شده است و متوجه نیست راجع به سینما حرف می‌زند" و یکبار دیگر با مدافعهٔ جالبی از کثافتکاریها و فضاحت‌های کارنامهٔ سینمایی شیبانی‌ها، خاچیکیانها و کوشانها و... روبرو می‌شویم. مبارک است.

۱۵– دربارهٔ گفتار چهارم هم باز با افتراهایی نظیر "ناقص، مغشوش، و بی‌ربط" و "تئوری‌بافی"، "زبان کسالت‌بار"، "شرحی ناقص"، "توبیخ نابجا" و... برخورد می‌کنیم که مطابق معمول همه بی‌دلیل و مدرکند و تنها هدف، ناسزاگویی بوده است و بس.

۱۶– دربارهٔ گفتار پنجم یعنی موسیقی متن، اظهار نظر کرده‌اند "کمی که به پیش می‌رویم درمی‌یابیم که کتاب "لمپنیسم در ایران" تحقیق آقای علی‌اکبر اکبری منبع اصلی این فصل بوده است"

اولا تحقیق ارزندهٔ آقای اکبری که به ایشان علاقه و ارادت دارم منبع اصلی گفتار من نبوده و این شانتاژ شما است. ثانیا، ذکر کتاب ایشان به‌دلیل آن است که چند سال جلوتر از من به نقاره کوبی رذالت همان سینماگرانی که ذکرشان رفت و شما مدافعشان شده‌اید، پرداخت. من خواسته‌ام از حق تقدم آقای اکبری در طرح بعضی نظرات مشترکمان، یاد کرده باشم.

۱۷– هر خوانندهٔ بی‌غرض و مرض و بدون وابستگی به هزار فامیل مسلط برسینما که گفتار ششم را خوانده باشد، می‌داند که من هرگز ننوشته‌ام "نظامی و جامی و حافظ و سعدی در منظومه‌های عاشقانه‌شان کمي هیز بوده‌اند، اما بهرحال نیت خیر داشته‌اند" این جملات پروردهٔ یک ذهن تحریف‌گر و جاعل می‌باشد و بس.

۱۸– کمی بعد به ایرادی چنین برمی‌خوریم "گفتار با یک جمله به انتها می‌رسد و ما سر درگم باقی می‌مانیم" چه می‌توانم بگویم جز اینکه "من مسئول کندذهنی و ضریب هوش نازل بعضی از افراد نبوده و نیستم."

۱۹– حال می‌رسیم به تهمت‌های مربوط به لیست فیلمها. و از جمله "زیراکس کردن دسترنج دیگری" و مویه سر دادن منتقد از برای بر باد رفتن حقق مولف و سرانجام "مسیر صاف" دیگران را "اریب زدن".

اولا، تمامی دوستان و آشنایانی که ذکرشان در یادداشت اولیه کتابم آمده است (چه صاحبان آرشیوهای خصوصی و چه مسئولان بخش روزنامه‌های دانشگاه تهران، همگی شاهد صادق تلاش و کوشش و جستجوی من در لابلای مجلات و نشریات نامبرده شده هستند. دوما، اگر من به اجرای حقوق مولف خود را ملزم نمی‌دانستم، هیچگاه از آقایان شمشادیان و امید یادی نمی‌کردم، بخصوص اینکه کار آقای امید را "در مجموع دقیق‌ترین فهرست‌های سینمایی منتشر شده" نیز اطلاق کرده‌ام. و هرگز قصد "اریب زدن" در کار ایشان را نداشته و ندارم. حالا اگر به‌قول شما "نتیجه، کار بدرد نخوری شده که اعتبار لازم را به‌عنوان یک مرجع ندارد." تنها می‌تواند نظر شخصی شما باشد. استقبال فراوان مردم از کتاب من، و در شرف چاپ دوم قرار گرفتنش، باطل‌السحر شعبده‌بازی شما است.

۲۰– غلطهای چاپی و املایی، چیزی است که متاسفانه به‌علت آشنا بودن چشم مولف یا مترجم با متن اثر، با درجات کم و زیاد در اکثر قریب به‌اتفاق نشریات و کتب چاپ شده، دیده می‌شود. و ذکر آنها می‌تواند در چاپهای بعدی به کیفیت کار بیافزاید. اما وقتی ایشان چند غلط چاپی را در یک متن ۵۲۰ صفحه‌ای به پیراهن عثمان بدل می‌کنند و می‌نویسند "چهار تا شیطان درست نیست، چهار تا شیطون درست است. به لفظ‌قلم درآوردن نام این فیلم، لوس و ناپسند است..." ناچار می‌شوم که من هم بنوسیم، شما هم در سطر پانزدهم ستون دوم صفحهٔ ۵۱، کلمهٔ "نوشته" را "نوسته" آورده‌اید که سه نقطه کم دارد. و در سطر دوازدهم ستون سوم همین صفحه، نام فیلم "سرسپرده" را "سرسپره" نوشته‌اید و... که همگی لوس‌تر و ناپسندتر از آنهایی است که شما ذکر کرده‌اید.

۲۱– ملا نقطی بازی‌های جناب منتقد، چیزی در حدود سه ستون کامل را به‌خود اختصاص می‌دهد و اغلب هم برای اغفال اذهان خوانندگان است.

۲۲– در جایی از نقد آمده است "ترسیم درست و معقولی از وضعیت فیلمهای سال ۵۸ را از کتاب در اختیار نمی‌گیریم. مقاله سال شمار سینمای پس از انقلاب (شماره ۱۴ ماهنامهٔ فیلم) نابسامانی‌های کتاب را هم ضبط تاریخ می‌کند"

من تا آنجا که توانش را داشته‌ام، در گردآوری مشخصات فیلمهای سال ۵۸ کوشیده‌ام بی‌آنکه مدعی تمام و کمال بودن آنها شده باشم. و شما که مرا به خواندن مقالات سال‌شمار سینمای پس از انقلاب مجله‌تان می‌خوانید، در جواب باید بگویم: در شمارهٔ سیزدهم مجله در صفحهٔ ۱۲، در اولین بخش از مقالات فوق، در سطر سیزدهم نوشته شده است "در سال ۵۷ تنها ۱۲ فیلم ایرانی آنهم اغلب در ششماههٔ اول به‌نمایش درآمد" که مطابق تحقیق من در آن سال ۱۸ فیلم به‌نمایش درآمد. یعنی ۶ فیلم بیش از تعدادی که در مجله و در طی همان مقالات آمده است. بدیهی است، ۱۲ فیلم یا غلط چاپی است یا اینکه، دوستی که مسئول نوشتن آن مقالات است، منابع زیادی برای تحقیق در اختیار نداشته است، و یا... خلاصه، آیا صحیح است که منهم چنین چیزی را مثل شما جار بزنم و فریاد وامصیبتا سر دهم؟ در اثر همین مبادلات تحقیقی و فرهنگی است که کارها به‌سوی

تعالـی و تکامل می‌رود، والا چه ســودی از عیبجویی‌های افراطی و مغرضانه بدست می‌آید؟

۲۳— دربارهٔ بخش عکسهای کتاب، در درجهٔ اول خود اینجانب به نقص‌ها و کمبودهای فراوان آن معترفم و امیدوارم در چاپهای بعدی در رفع آن بکوشم اما آوردن عکسهای مجموعه‌های تلویزیونی، سلطان صاحبقران و دائی‌جان ناپلئون و یا حتی فیلم کمال‌الملک آنطور نیست که ایشان نوشته‌اند "چه محلی از اعراب دارد؟" اگر دقیق به گفتارهای شش‌گانه نگریسته و سرسری نگذشته بودند می‌دیدند که در بخش‌های مربوط به هنرمندان برجسته، آقایان تقوایی و حاتمی، از سریالهای ساخته شده‌شان تقدیر و تمجید شده است و نیز ذکر هرچند کوتاهی نیز از فیلم کمال‌الملک کرده‌ام.

۲۴— در آخر کار نقد متوجه می‌شویم که تسلط! استاد منتقد تنها بر زبان فارسی نبوده بلکه در زبان و ادبیات انگلیسی، دست شکسپیر را هم از پشت بسته‌اند. چرا که می‌خوانیم "پشت جلد کتاب هم که به انگلیسی نگاشته شده است غلط دارد. نمونه کلمهٔ Encyclopeadia یک "a" اضافه دارد و غلط‌است"

اولا، همهٔ خوانندگان کتاب کافی است نگاهی به پشت جلد کتاب انداخته و متوجه شوند که در نقل کلمهٔ Encyclopaedia هم تحریف صورت گرفته است و به‌عمد جای حروف "a" و "e" را پس و پیش کرده‌اند. دوما، به‌فرض اینکه در نقل کلمهٔ مزبور تحریف صورت نگرفته باشد، باز هم ایرادشان بجا و اصولی نیست. کافی است خوانندگان نگاهی به فرهنگهای وبستر، یا حیم بیاندازند و با املاء دقیق کلمه آشنا شوند. البته بعید نیست منتقد عزیز در زبان و ادبیات انگلیسی هم داعیهٔ کباده کشی دارند که بدا به‌حال انجمن‌های فرهنگی انگلستان که در شناخت تئوری‌های ایشان، سستی به‌خرج داده‌اند.

۲۵— در آخر مقاله، با اوج هنر جوسازی روبرو می‌شویم. آنجا که با تیتری درشت‌تر و سیاهتر و با عنوان "یادداشت آخر" آیه‌ای چنین نازل شده است "شاید می‌شد که نقد را بدینگونه آغاز کرد و کل نوشته را در دو جمله فشرد، کتاب فرهنگ سینمای ایران چنان بد است که به‌نقد درنمی‌آید"

آقای عزیز! آیا در موقع نوشتن دست و دلتان نلرزید که مبادا خوانندگان نقد شما برخلاف تصورتان "عوام کالانعام" نبوده و خودشان اهل تمیز و تحقیق باشند و پس از خواندن کتاب، در نظرشان خوار و خفیف گردید؟ یا اینکه تصور کرده‌اید در دوران قرون وسطی زندگی می‌کنیم، شما علیرغم آنکه در صفحهٔ ۵۰، ستون سوم، دم از رنسانس‌زده‌اید، بی‌هیچ وفاداری به دستاوردهای رنسانس تصور کرده‌اید مردم خدای ناکرده آنقدر زودباور و عامیند که با یک حکم شما آنهم با این شکل رندانه در آخر کار، همچون رهروان کشیش‌های آن دوره از دستور شما پیروی کرد. با هم به ذکر بپردازند که "بله، کتاب فلانی چنان بد است که به‌نقد درنمی‌آید"؟ راستی که مردم و هوشیاریشان را بسیار دست کم گرفته‌اید.

●

چند توضیح کوتاه

○ آقای مصطفی زمانی‌نیا

مواردی از پاسخ شما، جواب به نظر است که ما قضاوت دربارهٔ آنها را به خوانندگان پیگیر و علاقمند و جدی که کتاب شما و نقدی که در شمارهٔ هفدهم مجله بر آن نوشته شده، و مقدمه‌ای که پیش از شروع نامه‌تان چاپ کرده‌ایم واگذار می‌کنیم. در بقیه موارد، با ذکر شماره‌ای که خودتان در نامه مشخص کرده‌اید، توضیحات کوتاهی را به‌آگاهی می‌رسانیم:

۱— چاپ ناقص روی جلد کتاب شما، یک مسئلهٔ فنی است‌و به این وسیله نخواسته‌ایم مفهوم خاصی را القا کنیم.

۴— حرف ما این است که شما "پدرخوانده‌های سینمای ایران" را چنان که شایستهٔ کجرویها و ابتذال‌شان باشد، تحلیل و محکوم نکرده‌اید. فقط دشنام دادن و ردیف کردن اسم چند فیلم و افزودن چند شعار، کافی نیست. خود ما به مقتضای مطالب، سخت‌ترین انتقادها را از آن‌ها داشته‌ایم.

۵— اهلیت افراد را، کیفیت کار آنها نشان می‌دهد. فقط زیاد فیلم دیدن و اظهار فروتنی، معیار درستی برای دست زدن به کار تحقیق سینمایی و آن هم "فرهنگ نویسی" نیست.

۶— اصطلاح جوان نابینی برای نویسندهٔ نقد، تمثیلی از یک جوان مشتاق و پی‌جوی سینماست که در یک شهرستان درجه دوم (و نه پرت افتاده) دسترسی زیادی به فیلم‌های مختلف و منابع سینمایی ندارد. تا بحال هیچ کس به ما نگفته بود که به جوان نابینی توهین شده است!

۷— از کسی شاهد آورده‌اید که به‌نظر ما مرجع قابل اطمینانی برای دستور زبان فارسی نیست. به‌هرحال، هم‌چنان ما معتقدیم که "درپیرامون..." غلط‌است.

۱۱— رجوع کنید به پاسخ بند ۴.

۱۲— شما را به خود آقایان ارجاع می‌دهیم تا از آنها بخواهید که "صادقانه" و بدون رودربایستی نظرشان را دربارهٔ کتاب شما بدهند، و نه به تعارف.

۱۴— رجوع کنید به پاسخ بند ۴.

۱۹— آنچه در مقدمهٔ کتابتان نوشته‌اید، گویای این واقعیت نیست که عینا" نوشتهٔ جمال امید را با حذف کلمهٔ مشخص‌کنندهٔ نوع فیلمها، خلاصهٔ داستان، و جابه‌جا کردن آنها چاپ کرده‌اید. معنای زیراکس کردن، و یکی از معیارهای تشخیص "اهل این کار نبودن" نیز، همین است. شما گذشته از بعضی اشتباههای اطلاعاتی، حتی متوجه غلطهای چاپی آن هم نشده‌اید.

۲۰— می‌دانیم که غلط چاپی در کتابها و مطبوعات ایران اجتناب‌ناپذیر است، اما این را هم متوجه می‌شویم که چه مواردی غلط‌چاپی است و کدام نیست.

۲۲— خطاها را باید در کلیت کار ارزیابی کرد. اگر تنها، یا از معدود خطاهای کتاب شما فقط لیست فیلمهای سال ۵۸ بود، مطمئنا" آن نقد چنان لحنی نداشت. مجلهٔ ما هم، حتما" غلط دارد اما در آن دقت و وسواس به‌کار رفته، و به‌علاوه، وضعیت غلط ها در یک کتاب (آن هم "فرهنگ") با یک مجلهٔ ماهانه فرق دارد.

۲۳— می‌شود پرسید عکسهای "منوچهر وثوق در لاله‌زار" (ص ۴۶۲)، محمدرضا اعلامی و حبیب کاوش (ص ۴۶۸) و محمدعلی سجادی (ص ۴۶۹) که هر سه نفر کارگردانهای فیلمهایی هستند که پس از پایان سال ۶۲ به‌نمایش درآمده‌اند و شما اسمی هم در متن کتاب از آنها نبرده‌اید، چه معنا دارد؟ و یا عکس کارگردان فیلم "دیارعاشقان" را (ص ۴۶۸) چاپ کرده‌اید اما نام فیلم را در لیست فیلمهای سال ۶۲ جا انداخته‌اید. همین‌طور می‌توان عکس فیلم بازجویی (ص ۴۷۳ — مربوط به سال ۶۳)، پرویز فنی‌زاده در یک نمایشنامه (ص ۴۷۸)، دادشاه (ص ۵۰۵ — مربوط به سال ۶۳)، تفاوت نام یک فیلم در دو صفحهٔ مقابل هم (ص ۵۱۶ و ۵۱۷) و کلیشه بدون شرح صفحهٔ آخر را نام برد. درهم‌ریختگی این بخش، بحث دیگریست و نکتهٔ دیگر این‌که آیا حتی یک عکس جدید چاپ نشده به عکسهایی که از بولتنهای جشنوارهٔ فیلم تهران، مجلهٔ تصویر، و ماهنامهٔ فیلم بریده‌اید اضافه کرده‌اید؟

۲۴— ای کاش خــودتـان در نقـل کلمــهٔ Encyclopedia از آن دو منبـع دقت می‌کردید. در فرهنگ حییم، این کلمه به‌صورت Encyclopædia نوشته شده. یعنی با a و e به‌هم پیوسته، که البته این املا اکنون منسوخ شده است. خوب بود به چند فرهنگ دیگر و یا انسیکلوپدی‌های موجود هم نگاهی می‌انداختید. به‌هرحال، املای این کلمه در پشت جلد کتاب شما، به‌استناد همان منبع مورد اشاره‌تان هم غلط است. موفق باشید.

گزارش...

بقیه از صفحه ۳

که هست . آیا کسی به روزنامه‌هایی که عکس و خبر از ریگان و بگین و مبارک چاپ می‌کنند، می‌گوید که آن روزنامه‌ها از این افراد حمایت کرده‌اند؟ همهٔ رویدادها که به‌وسیلهٔ آدمهای پاک و متعهد اتفاق نمی‌افتد .

حال اگر بخواهیم مثلاً" روی جلد ، عکس فیلم ایرانی (که همین است که هست) چاپ نکنیم ، ناچاریم عکس فیلم خارجی چاپ کنیم (فیلم ، یا ایرانی است و یا خارجی!) . فیلم خارجی چطور؟ عکس کدام فیلمها را می‌شود چاپ کرد؟ اصلاً" چقدر عکس از آن فیلمهایی که می‌شود به آنها پرداخت در اختیار داریم؟ کدام عکسها قابل چاپ است که هم ضدارزش نباشد و هم نیاز به اجارهٔ انبار برای تلنبار کردن نسخه‌های برگشتی نداشته باشیم؟ مجلهٔ فیلم یک نشریهٔ تخصصی است و باید عکس فیلم چاپ کند . با این شمشیر دو لبه چه کنیم؟ ماهنامهٔ فیلم ، مجلهٔ عمومی غیرتخصصی نیست که بتواند عکس گل و بوته و فیل و هواپیما و سوسمار و خرچنگ چاپ کند و یا هر وقت که قافیه تنگ آمد ، عکس یک منظره و کوه و درخت را روی جلد و پشت و جلد و وسط چاپ کند . متاسفانه سلیقه و فرهنگ عامهٔ خوانندهٔ مطبوعات در ایران هم طوری نیست که مثلاً" بشود یک طرح سیاه و سفید را روی جلد چاپ کرد و انتظار استقبال خواننده را هم داشت . از بخش خصوصی نباید هم انتظار تحمل زیان و هم تداوم کار را داشت .

نکتهٔ دیگر ، مسئلهٔ تداخل همیشگی مطلب و آگهی در بیشتر نشریات سینمایی منتشر شده در ایران است که به‌جرات ادعا می‌کنیم که ما کوشش کرده‌ایم حساب آنها را از هم جدا کنیم . این را همواره به آگهی دهندگان گوشزد کرده‌ایم و بسیاری از آنها هم پذیرفته‌اند . بنا به مقتضای اقتصادی مطبوعات بخش خصوصی ، پوستر آگهی فیلم را چاپ می‌کنیم اما در جای خود ، از همان فیلم و پوستر هم انتقاد می‌کنیم . به‌علاوه که با صرف وقت و هزینه ، سعی می‌کنیم که در موارد بسیاری، کیفیت مطلوبی هم به پوسترهایی که در آتلیه مجله طراحی می‌شود ، بدهیم . این منتهای شرافتی است که در محدودهٔ کارمان ، با شرایط و امکاناتی که داریم ، می‌توانیم رعایت کنیم . وقتی که یک روزنامهٔ پرتیراژ مثلاً "آگهی یک ماشین چمن‌زنی را چاپ می‌کند و خریدار به‌استناد آن آگهی کالا را می‌خرد و پی به کیفیت پایین آن می‌برد ، آیا هیچ کس از آن روزنامه می‌پرسد که چرا آگهی را چاپ کرده‌اید و انتقادی هم بر آن ماشین چمن‌زنی بنویسید؟ و آیا این کار ، اصولاً" در روال معمول آن روزنامه هست؟ پس چرا درحالی که ما از فیلمی که آگهی‌اش را چاپ می‌کنیم ، انتقاد هم در مجله داریم ، برخی معتقدند رسالت ما در این است که اصلاً" آن آگهی را چاپ نکنیم؟ آگهی‌هایی که عیناً" ، وگاهی بدتر از آن ، در بسیاری از نشریات دیگر هم چاپ می‌شود . ■

فیلم کوتاه

نجات

○ نویسندهٔ فیلمنامه و کارگردان: رضا خلیلی ○ فیلمبردار: بائو نوری ○ بازیگران: مسعود نقی‌زاده، مرتضی نوروزی و عابدینی ○ با همکاری کادر درمانی بیمارستان جرجانی.

"نجات" فیلمی‌ست داستانی درباره‌ی طرح "کاد".

الوداع گندمها

○ کارگردان و فیلمبردار: حسن شجاعی ○ نویسنده داستان: زیبا پاسالار ○ دستیار کارگردان: پرویز مریدی زاده ○ مدیر تهیه: منصور ضمیری ○ منشی صحنه: پوران کفاش زاده ○ گریمور: کار گروهی ○ مونتاژ: پریش ○ مسئول انفجار: رضا رایکا ○ بازیگران: لیلا کفاش زاده، شهربان احمدی، محمد حسن زاده، زهرا ذاکری، پرویز مریدی زاده، جهانشاه ظهراب‌زاده و بانو احمدی.

پدر خانواده بر اثر حادثه‌ای می‌میرد. مادر سرپرستی پسر و دخترش را به‌عهده می‌گیرد. حسین یکی از فرزندان، پس از چندی در جبهه شهید می‌شود. فرزند دیگر (صدیقه) به کار در جهاد سازندگی می‌پردازد. روزی هنگام برداشت محصول، ضدانقلابیون گندمها را به آتش می‌کشند. صدیقه در میان آتشها می‌سوزد و مادر تنها می‌ماند

طلوع

کارگردان و فیلمبردار: محمدرضا اسدزاده ○ بازیگران: سیروس پاکزاد، رضا ماندعلی، محمد ماندعلی و مهدی مرادی ○ با همکاری: بسیج مسجد حجتیه نارمک، حسین پناهی و جعفر شمیرانی.

موضوع فیلم دربارهٔ دو دوست است که یکی بیهوده گذران وقت می‌کند و دیگری به جبهه می‌رود و شهید می‌شود. شهادت او روحیهٔ دیگری را دگرگون می‌کند، او نیز راهی جبهه می‌شود.

جدال روی پل

محمد مشکانی در انجمن سینمای جوانان ایران (مرکزگرگان) فیلمی ساخته است به‌نام "جدال روی پل". فیلم موضوعی دارد که تاکنون فیلمسازان آماتور دیگری آنرا تجربه کرده‌اند. دو کودک خردسال، از دو قشر مختلف اجتماعی، هر روز از روی یک پل گذر می‌کنند. روزی کودک متعلق به قشر مرفه سد راه کودک دیگر می‌شود و برای فریب او آب‌نباتی را روی زمین می‌اندازد و...

شناسنامهٔ این فیلم از این قرار است، دستیاران کارگردان: اعظم احمدی و سیمین مجدیان ○ فیلمبردار: محمد عرب ○ دستیار فیلمبردار: مسعود گردی ○ بازیگران: حسن خواجه، علی کاشکی ○ منشی صحنه: مژده و میترا میرکریمی.

قناعت

نویسندهٔ فیلمنامه و کارگردان: علی میری ○ فیلمبردار: علی میری و عباس جاهد نیکو ○ همکاران فنی: جعفر جلیلی‌بال، اکبر میری و صابر امینی ○ بازیگران: مجتبی صابری، محمد جاهد نیکو، حمیدرضامیری، مرتضی صابری، حسین رجائی، مجید میری، مجید سلوکی و مژگان میری ○ رنگی، ۳۰ دقیقه.

قناعت، داستان پسری روستایی‌ست که صاحب یک شلوار "لی" شده، و آنرا به‌رخ دیگران می‌کشد. شلوار دزدیده می‌شود و...

بهار آزادی

○ تهیه کننده و کارگردان: احمد یاوری ○ فیلمبرداری: جواد عسگری ○ تیتراژ: ابریشمی ○ بازیگران: عباسعلی و غلامعلی و علی محمد صادقیان، ناصر بهبودزاده ونعمتی.

موضوع فیلم دربارهٔ شخصی‌ست که در سال ۵۷ شهید می‌شود.

«وسواس» و «ایثار»

"وسواس" و "ایثار"، نام دو فیلمی‌ست که ناصر عطاری آنها را در مرکز فعالیتهای فرهنگی اسلامی صدا و سیمای مشهد ساخته است. در "وسواس" محمدعلی بنی حسن بازی داشته و علی‌اصغر حافظ شیری فیلمبرداری را انجام داده است. "وسواس"، داستان مردیست که در زندگی و کار روزانه‌اش وسواس زیادی دارد. سرانجام با اتفاقاتی که در طول فیلم رخ می‌دهد، وی پی به اشتباه خود می‌برد.

"ایثار"، با همکاری دانش‌آموزان طرح کاد، و براساس کتاب "قهرمانان کوچک" شکل گرفته است. فیلمبرداری این فیلم را هوشنگ جاوید انجام داده است.

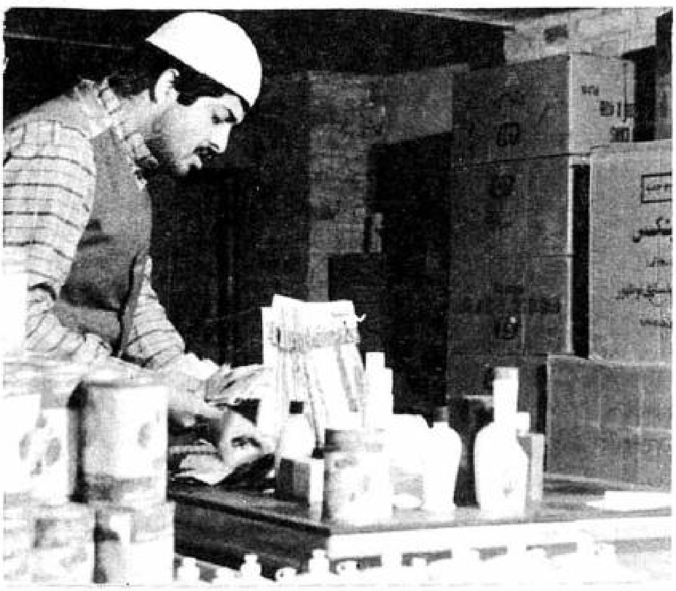


قناعت

الوداع گندمها



وسواس



مواظب بچه‌ها باشید

نویسندهٔ فیلمنامه و کارگردان: جعفر صالحی ○ تهیه‌کننده: علی فریدونی ○ بازیگران: محمد رضا صادقی، علی ثابتیان، مهدی پارسائیان ○ محصول مرکز فیلمسازی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، مرکز شیراز.

دو فیلم از اداره ارشاد اسلامی منطقه آغاجاری

از سوی اداره ارشاد اسلامی منطقهٔ آغاجاری، دو فیلم رنگی ۱۶ میلیمتری، وارد مرحلهٔ فنی شده است. نخستین فیلم، "خاکیان را بشارت" نام دارد که سیف‌الله احمدی آن‌را نوشته و کارگردانی کرده است. در این فیلم، آشینه‌گر صالحپور، محمودی، ارغوان، دریس، بزرگمهر، فولادی، مهاجر، شادمهر و حسینی بازی داشته‌اند، و فرج‌الله طالبی فیلمبرداری را انجام داده است. موضوع "خاکیان را بشارت"، در رابطه با مسائل بهداشت روستائیان و مهاجرت آنها به شهر است.

دومین فیلم، "به‌راه حسین" نام دارد که آنرا نیز سیف‌الله احمدی نوشته و کارگردانی کرده است. این فیلم دربارهٔ روحیهٔ مقاوم مهاجران جنگ تحمیلی است. "به‌راه حسین" را فرج‌الله طالبی فیلمبرداری کرده است، و در آن صالحپور، ارغوان و مراد زمانی بازی کرده‌اند.

زندگی سوزان

نویسندهٔ فیلمنامه: سعید ابراهیمی. کارگردان، تهیه‌کننده و فیلمبردار: علی محمد رضوی ○ بازیگران: مصطفی موسوی، سعید ابراهیمی، سعید هنرمندی، رضا قنبری، عباس صفائی ○ و باهمکاری حزب جمهوری اسلامی و سپاه پاسداران انقلاب اسلامی قم.

این فیلم براساس زندگی معتادان و به‌دام افتادن تعدادی از قاچاقچیان ساخته شده است.

گل و خار

○ نویسنده و کارگردان: محمد آهنگری ○ بازیگران: احمد سمیعی، رجبعلی قدرتی و حمید قرائی.

پیرمردی دو فرزند دارد. یکی به جبهه می‌رود و دیگر در خلاف او حرکت می‌کند. اولی شهید می‌شود و دومی دستگیر. پیرمرد راهی جبهه می‌شود.

چهار فیلم از سازمان تبلیغات اسلامی آذربایجان شرقی

۱ــ "... و این حکایت همچنان باقیست" ــ نوشته و کار: سید نورالدین خلخالی ○ تصویر: مسعود یاردانی ○ عکس: حسن سربخشیان ○ بازیها: مروت مطلبی و جعفر جعفرزاده.

۲ــ "هنرمند...؟" ــ کار: بهرام بهین ○ تصویر: محمدرضا پایاب ○ بازی: حسین شیخ الاسلام ○ عکس: امیر کشمیری ○ داستان فیلم دربارهٔ هنرمندی‌ست دور از جامعه، و ارتباط وی با فرهنگ غرب.

۳ــ "آخرین منزل" ــ کار: علی معینی ــ تصویر: فرهود احمدپور ○ عکس: امیر کشمیری ○ بازی: نور ــ الدین خلخالی و محمد امیرخیزی. موضـــوع فیلم درمورد مردی‌ست که از مرگ فرار می‌کند، ولی هرجا که می‌رود، مرگ به‌دنبال اوست.

۴ــ "در تاریکی" ــ کار: محسن نورزاد ○ تصویر: صفرالله شیری ○ عکس: پرویز قصاب ○ بازی: امیر بنده حق، احد باقرزاده و پاکی ○ پسری توسط معلم خود در انبار مدرسه زندانی می‌شود و از یاد می‌رود، و...

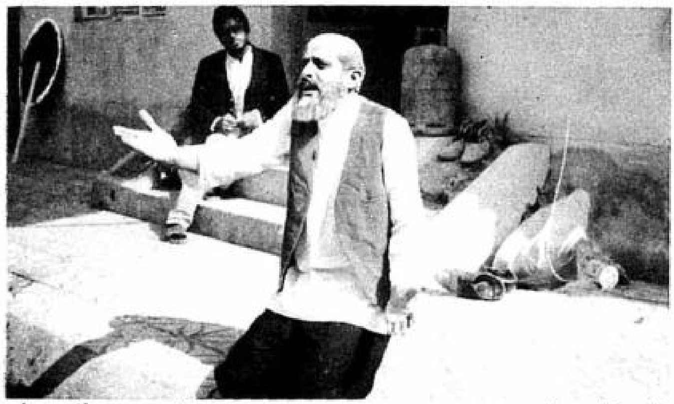
دردها

کارگردان و نویسندهٔ فیلمنامه: پرویز آذرارجمند ○ فیلمبردار: تقی قناعتگو ○ بازیگران: پرویز آذر ارجمند، کامبیز سیف‌کار، اسماعیل جعفری، مجتبی روغنچی فرد و عابدین شعبانی ○ نورپرداز: علی مهوان.

دانش آموزی به ناراحتی چشم مبتلا می‌شود، ولی به‌علت خجالتی بودن، این درد را پنهان می‌کند.

اسارت

نوجوانان شهرک قیامدشت در گروه تعاون، دومین فیلم خود را به‌نام "اسارت" جلوی دوربین بردند. در این فیلم، که ساختهٔ علی میری‌ست، جعفر جلیلی بال، صابر امینی، حسین رجائی، حمید رضا میری و رحیم یزدانی، بازی کرده‌اند. اکبر میری، ذبیح‌الله تاجیک و نعیم فریبهی، امور فنی "اسارت" را صورت داده‌اند. اصغر تاجیک، سرپرست کمیته‌ی انقلاب اسلامی قیامدشت، کمک موثری در ساختن این فیلم انجام داده‌است.





بالا: گل و خار　پایین: زندگی سوزان



آخرین منزل





و این حکایت همچنان باقیست　اسارت

نقد خوانندگان

پیشتازان فتح ـ ساختهٔ ناصر مهدی‌پور

ردپای کلیشه‌ها

حرف فیلم بیان ایثارگریهای رزمندگان در جبهه‌هاست ، اما فیلم تا حدی ضعیف حرف خویش را بیان می‌کند . از نکات مثبت فیلم ، خوب بکار بردن تکنیک سینمایی در چند صحنهٔ اولیه فیلم است ، مانند شلیک توپخانه .

اما از ضعفهایی که می‌توان به‌آن اشاره کرد ، تعدد موضوعات در فیلم همانند کار بر روی چند معبر در عین واحد است که بیننده را دچار سردرگمی می‌کند . پرداختن به‌شخصیت افراد و انگیزه‌های آنها نیز در فیلم بخوبی آشکار است . استفاده از کلیشه‌ها برای نشان دادن شخصیت آنان مانند نجات گربه مجروح و کمک به‌پرنده نیز زائد به‌نظر می‌آید و مشکلی را حل نمی‌کند . نور صحنه‌هایی که در شب انجام می‌گیرد زیاد است و بازی بازیگران نیز خوب نیست و تصنعی بنظر می‌آید . با اینکه فیلم از موضوع خوبی برخوردار است ، ولی پرداخت آن چندان درخور توجه نیست .

فائقه رضا احمدی ، کرج

مرز بین سایه و روشن ـ ساختهٔ آندری وایدا

دو روی یك مبارزه

فیلم به‌بیان یک مبارزه می‌پردازد . مبارزه‌ای برونی و درونی . در یک سو جوزف کنراد با نقش خویش و در سوی دیگر با نیروهای طبیعی . اما زمانی او از این مبارزه پیروز برخواهد گشت که بر نیروهای درونی خویش فائق آید و خود را از صورت یک ناخدا بصورت یک انسان ببیند ، و در این مرحله است که از سایه و تاریکی به‌سوی روشنایی راهنمایی می‌شود . وایدا با تکیه بر زندگی تکراری و پوچ انسانهایی که از کمک به‌یکدیگر و همکاری با دیگر انسانها وامانده‌اند و در گوشهٔ ساکت و خموش مهمانخانه‌تن به یک زندگی پوچ و تکراری داده‌اند با صراحت فریاد می‌زند : که زندگی اینچنین مناسب شأن یک انسان نیست و جوزف کنراد نمی‌تواند آن را تحمل کند . اما او در ابتدا بخاطر اثبات برتری است که پای در صحنه می‌گذارد و ناخدایی آن کشتی بادبانی را برعهده می‌گیرد . اما در کشاکش نبرد با سختیها ، خامی او در آتش و رنج و سختی تبدیل به‌پختگی می‌شود . شاید آن مرد بیمار دیوانه نشانگر اهریمن که انسان را در نبردش محکوم و ناامید می‌سازد ، و آشپز کشتی، هم نشانگر و مظهر خوبی و امید و از این بالاتر آن کشتی نیز درواقع نمونه‌ای کوچک از جهان ماست . دنیایی که اگر خوبیها و ارزشها در آن نباشند و همکاری و اتفاق از آن رخت‌بربندد محکوم به‌نابودی است . در این زمان است که جوزف کنراد مغرور حس می‌کند که باید جان این انسانها را نجات دهد و با وجود سرزنشهای همیشه‌ٔ شیطان از مبارزه وانمی‌ماند و چون درواقع به دوستی و کمک به‌انسانها صرف‌نظر از مقام و موقعیت ایمان‌آورده سرانجام معجزه به‌وقوع می‌پیوندد و باد می‌وزد . زیرا این عدم روابط و همکاری بین انسانها است که باعث شده کشتی (و یا درواقع دنیا) پیشرفت نکند و از پیشرفت بازماند . ولی وقتی انسانها دست همکاری و دوستی بسوی یکدیگر دراز کردند مشکلات ازبین خواهد رفت . به‌هرحال فیلم مرز سایه و روشن واقعا" فیلمی دیدنی است .

خسرو نوشادروان انگالی ـ کرج



قرنطینه خونین

قرنطینه خونین ـ ساختهٔ سوردی آندراس

فقط موسیقی

فیلم با ابهام شروع می‌شود . فرد اول فیلم با آن پالتو و کلاه از زندان بیرون می‌آید و گروهی از او می‌خواهند که دوباره این‌بار به‌نام فیشر به‌زندان برود . لحظه‌ای بعد کشته می‌شود . پزشکی این‌بار با نام فیشر به‌ناحق به‌زندان می‌رود . تا اینجا مثل اینکه ماجرا از دو گروه جانی است که برای مقاصدی غیر سیاسی کار می‌کنند . ماجرا در زمان جنگ جهانی دوم است و در شهری است که به‌اشغال درآمده است . فیلم‌از موقعی شکل می‌گیرد که تعدادی زندانی که دکتر هم بین آنهاست ، به‌بازداشتگاه منتقل می‌شوند .

تمام ماجراهایی که در بازداشتگاه می‌گذرد ، به‌رغم اینکه نمی‌دانیم جریان چرا این‌گونه است و اصولا" آنها آزمایش می‌کنند و این آزمایش برای چیست . معلوم نیست (البته شاید قسمت‌هایی از این فیلم حذف شده باشد) . فیلم مسائل گنگ فراوان دارد . مسائل گنگ فهرست‌وار بدین شرح است :

۱ ـ مرد اول فیلم چرا از زندان آمده و چرا کشته می‌شود ؟ فیشر کیست ؟ پائولو کیست ؟ آن زن در آن ملاقات چه می‌خواست و کیست ؟ چرا مردی یک زن را درفروشگاه می‌کشد ؟ دکتر رئیس بازداشتگاه کیست و نظامیان را چگونه سرپرستی می‌کند ؟ چه کسانی آزمایشگاه را به‌آتش می‌کشند ؟ جغرافیای فیلم چگونه است ؟ مسئله بسیار قابل اهمیت در فیلم ، رشد یک شخصیت بی‌تفاوت (دکتر) تا جایی که در حوادث غوطه‌ور می‌شود . و احساس مسئولیت می‌کند و بار دیگر می‌خواهد به‌بازداشتگاه برگردد .

نقطه قوت فیلم ، موسیقی خوب و مؤثر آن است که به‌نماهای خفه ، تاریک و غم‌انگیز بازداشتگاه و محیط سرد آن جنبه دراماتیک قوی می‌بخشد .

حسین گیتی ـ خوزستان



زلزله

زلزله ـ ساختهٔ کنجورو اوموری

آرامش پس از نابودی

"زلزله" تمام خصوصیات فیلمهای تجارتی ژاپن را به‌همراه دارد :

بازی بد و نارسای بازیگران ، قهرمان‌پردازی معمول فیلمهای تجارتی ژاپنی ، داستان کلیشه‌ای و قابل پیش‌بینی و تروکاژهای تصنعی و اغراق‌آمیز ، همه دست به دست هم داده‌اند تا از زلزله نیز فیلمی همانند دیگر فیلمهای سبک و تجارتی سینمای ژاپن بسازند .

در پرداخت نیز ، فیلم از واقعیت بسیار دور افتاده است : زمین‌شناس جوان تنها با مشاهده سه‌متر جابجائی مواد مذاب در دهانه آتشفشان ، بی‌هیچ منطق قابل قبولی پیش‌بینی می‌کند که تا آخر ماه زمین لرزه عظیمی در توکیو روی می‌دهد و هیئت زمین‌شناسان نیز به‌همان اندازه بدون منطق نظریه او را رد می‌کند . بی‌منطقی حاکم بر جامعه و قهرمانپردازی صرف تا آنجا پیش رفته که ناگهان یک دانشمند زمین‌شناس را در حال آزمایش موتور اتومبیل برای جلوگیری از آتش‌سوزی در تصادفات رانندگی می‌بینیم و همینطور در سکانس بعد ، او را در حین آزمایش لباس ضد آتش برای مقابله با آتش‌سوزی مشاهده می‌کنیم که نبود ایندو فصل در فیلم سبب کمبودی نمی‌شود .

مورد قابل اشارهٔ دیگر ، علاقهٔ عجیب فیلمسازان ژاپنی در نمایش نابودی و انهدام شهر توکیو است ! نابودی توکیو و حتی ژاپن را تاکنون در بسیاری از فیلمهای ژاپنی دیده‌ایم . برای نمونه می‌توان از "انفجار در کشتی نفتکش" و همچنین فیلم دیگری آنهم با نام زلزله و با داستانی بسیار نزدیک به حوادث این فیلم نام برد . اما در این فیلم ، زمین لرزه تنها برای عده معدودی روی می‌دهد . از شهر چندین میلیون نفری توکیو ، تنها شاهد بروز حوادث برای قهرمانان فیلم هستیم و اگر در بعضی از صحنه‌ها مردم نیز حضور دارند ، بخاطر وجود قهرمانان اصلی در میان آنهاست ـ سکانس زلزله در تراموا ـ . و کارگردان که درابتدا وقوع حادثه برای یکایک قهرمانان را جداگانه پیگیری می‌کند در انتها حضور دو نفر از آنان را فراموش می‌کند . (پسر و مادرزن سابق یوشی) .

در پایان فیلم ، چهرهٔ خندان نجات یافتگان باید مؤید آسایش و اطمینان خاطر آنان باشد ، اما چگونه می‌توان احساس آرامش کرد ، در حالیکه شهری با تمام ساکنانش نابود شده است ؟

شهرام امامی ـ شیراز

بچه‌های ناگازاکی ـ ساختهٔ کیزوک کینوشیتا

زندگی پس از انفجار

ابتدای فیلم ، همروال دیگر فیلمهای خانوادگی ژاپنی است . اما با جلو رفتن فیلم ، وضعیت تغییر می‌کند . اعلام وضعیت قرمز و فریاد مامور ارتش برای فراخوانی مردم به پناهگاه ، بناگاه بیننده را از رویای دیگر فیلمهای اجتماعی ژاپنی بیرون می‌کشند . کارگردان سعی می‌کند با نشان دادن پرندگان در قفس و اعتراض مادر برای نگهداری آنها تا حدودی شخصیت مادر خانواده را نشان دهد . آنگاه کارگردان به‌پرداخت شخصیت پدر خانواده یعنی دکتر ناکایی می‌پردازد و با دیالوگهای کاملا" خشک و بی‌رمق که بین او و پرستار مخصوصش رد و بدل می‌شود ، تعقیب او را برای کار با اشعه ایکس (از آنجا که وی دکتر پرتونگاری است) به‌دلیل آنکه زمان ، زمان جنگ است و مملکت و بیماران نیازمندند ، می‌پردازد . سپس جنبهٔ دیگر دکتر را مورد بررسی و موشکافی قرار می‌دهد .

کارگردان با طراحی صحنه‌های رد و بدل شدن صحبت بین او و همسرش در شب بازگشتش به‌خانه که ، در مورد مرگش بود ، سعی می‌کند به‌بیننده بفهماند که

او طالب حقیقت است و حقیقت را هرچند که تلخ باشد ابراز می‌کند .

تا اینجا هیچ کار تکنیکی از کارگردان و یا فیلمبردار فیلم دیده نمی‌شود ، اما رفته رفته که فیلم به‌اصل مطلب ، یعنی بمباران اتمی و اثرات آن نزدیک می‌شود زوایای برداشت دوربین نیز دقیق‌تر انتخاب می‌شوند .

کارگردان با هرچه نزدیک‌تر شدن فیلم به موضوع اصلی سعی می‌کند بر هیجان فیلم نیز بیفزاید تا جایی که وقتی دوربین بحرکت درمی‌آید و از زندگی عادی مردم نظیر کار دکتر در بیمارستان ، شنای پسر وی در رودخانه ، نان پختن مادر و غیره صحنه‌برداری می‌کند .

پرواز سوخته‌های کاغذ و لباس و فرود آمدن آنها چندین کیلومتر دورتر از محل وقوع حادثه (در کنار خانه مادربزرگ) نیز خود دقت کارگردان را برای نشان دادن شدت انفجار بیان می‌کند . فیلم با برگشت پدر و بچه‌ها به‌خرابه‌های انفجار و زندگی در کلبه‌ای در آنجا و همچنین خرد شدن اعصاب دکتر ناکامی که برای رهایی به‌نوشتن می‌پردازد و نقاشی می‌کند و یا عکسبرداری آمریکائیان از خرابه‌ها که شاید مضحک جلوه کند ادامه پیدا می‌کند بدون آنکه بیننده بفهمد که به سر دختر بزرگ و همچنین پسر دیگر آقای ناکامی چه بلایی آمده .

اما تمامی ان صحنه‌ها به‌صحنه تفکر جوانی در هواپیما ختم می‌شود که بعد از بار دوم که نشان داده می‌شود ، تازه بیننده متوجه می‌شود که صحنه‌های قبلی درواقع فلاش‌بک بود و کارگردان سعی داشته از طریق فلاش‌بک مطالب فاجعه را به‌بیننده منتقل کند . اما شاید بتوان گفت زیباترین و تکنیکی‌ترین صحنه هم از نظر کارگردانی و هم از نظر فیلمبرداری صحنه بازسازی انفجار و منهدم شدن خانه‌ها و مناظر و سوختن اجساد و فریاد مردم سوخته بود که موسیقی ملایمی آنرا همراهی می‌کرد . بهتر از همه کار فیلمبردار بود که در صحنه‌های نشان دادن اجساد بجای استفاده از حرکت روی ریل در بعضی صحنه‌ها از حرکت دوربین در روی دست استفاده‌کرده بود که این به‌هرچه تاثیر بیشتر فیلم بر بیننده و واقعی جلوه دادن آن کمک می‌کرد .

پژمان معینی ــ اهواز

یاد ــ ساخته‌ عباس شیخ بابایی

تعادل یا اختلاف؟

فیلم‌های جنگی یا فیلم‌هایی که درباره‌ی جنگ وجود دارند ، به‌دو دسته‌ی کلی تقسیم می‌شوند :

اول فیلم‌هایی که به‌هنگام وقوع جنگ ساخته می‌ـ شوند و دوم فیلم‌هایی که راجع به‌جنگ‌های گذشته تهیه می‌شوند . مشخصه‌ٔ اصلی فیلم‌هایی که در زمان جنگ ساخته می‌شوند ، عمدتا " ترغیب و تشویق جامعه‌ٔ درگیر جنگ برای نیل به‌پیروزی است .

در ایران نیز این نوع خاص از سینما وجود دارد . جنگ جاری است و در نتیجه ، نمونه‌ٔ اول سینمای جنگی در حال ساخته شدن است و تعداد این فیلم‌ها از مستند تا داستانی کم نیستند . "یاد" نیز از این مقوله است . فیلم در محتوا خصیصه‌ٔ این نوع سینما را دارد اما در اجرا و فرم نمایشی (بجز گویش‌ها البته) از جنگ چهره‌ای در خور ترغیب و تشویق تماشاگر ارائه نمی‌دهد . در وهله‌ٔ اول فیلمبرداری ضعیف و بد فیلم از عوامل دافعه‌ٔ این سینما است . اگر فیلم مستند یا خبری بود ، قضاوت در این‌مورد شیوه‌ٔ دیگری به‌خود می‌گرفت . اما در مقوله‌ٔ فیلم داستانی ، نور ، کمپوزیسیون ، حرکت و رنگ صحیح از موارد حداقل لازم یک کار فیلمبرداری است . بازی بازیگرها و ابتدایی بودن آنها در ارائه‌ٔ نقش و گاهی اوقات حتی خنده‌دار بودن آنها ناشی از بی‌تجربه بودنشان ، باعث عدم ارتباط احساسی بین تماشاگر و شخصیتی است که توسط آنها ایفا می‌شود . این مورد به‌علاوه‌ٔ ضعف‌های کارگردان در شخصیت‌پردازی ، از آنها چهره‌ای دوست‌داشتنی اما مغشوش ، پراکنده و



یاد

ابتدایی نشان می‌دهد . این مورد درباره‌ی دشمنان نیز صدق می‌کند . آنها را بیرحم ، جانی و منفور ، اما ابتدایی نشان می‌دهد که کاوشی در شخصیتشان نمی‌ـ شود و در سطح ساده و رویه ظاهری باقی می‌مانند . پس از پایان مدت نمایش و یا حتی شکدارم که به‌هنگام نمایش ، تعادل و اختلاف بین این دو نیروی متخاصم ، به‌تماشاگر منتقل شود .

رزمندگانی که در فیلم "یاد" می‌بینیم سرگردان هستند و به‌نظر می‌آید که بیشتر وقت تلف می‌کنند تا بیندیشند که در کوتاهترین مدت ، بیشترین و بهترین کار را انجام دهند . دشمن و دوست ، هر دو کودن و عقب‌افتاده به‌نظر می‌آیند و چنین جنگجویان و جنگی که در فیلم‌تصویر شده ، تماشاگر را ناحساساتی می‌کند و نه به‌آنها می‌فهماند که بایستی چه کنند . کاری که یک مصاحبه چند دقیقه‌ای یا فیلم خبری تلویزیون به‌خوبی از عهده‌اش برمی‌آید . یاد حتی اگر موضوعش ارتباطی به‌جنگ نیز نمی‌داشت و هر "یاد" دیگری هم بود ، بازهم فیلم بدی بود زیرا ارتباطی به‌مقوله‌ٔ نمایش و از نوع سینمایی‌اش ندارد .

بابک دهقان‌زاد ــ تهران

دیار عاشقان ــ ساخته حسن کاربخش

تکیه بر احساس

دیار عاشقان بیانی ساده و صمیمی دارد و همین را می‌توان حسن بزرگ فیلم دانست . اما این ساده‌گویی در بعضی‌موارد فیلم را از تحلیل‌های اساسی بازمی‌دارد که بهترین آنها در مورد شخصیت اصلی فیلم است . در ابتدای فیلم ، او بعنوان یک اسکی‌باز و ورزشکار معرفی می‌شود ، ولی در صحنه‌ای دیگر هنگامیکه با "مجتبی" در یک سنگر است ، می‌ـ بینیم که از جانوری کوچک به‌هراس می‌افتد . و کلا" می‌توان گفت که شخصیت علی همچون ظرفی خالی و بدون هیچ هویت است که آمادگی پذیرش هرچیزی را دارد و در اینجا "مجتبی" است که این خلاءٔ را پر می‌کند و به‌آن هویت می‌بخشد . بنظر می‌رسد که توجه بیش از حد فیلمساز به‌شخصیت مجتبی ، او را از علی بازداشته است . فیلمساز بجای تحلیل مسائل به‌احساسات تماشاگر متوسل می‌شود و به‌این طریق می‌خواهد او را به‌فیلم جذب کند (مانند صحنه‌ایکه پسر بسیجی برای رفتن به‌خط مقدم با جملاتی کاملا" شعاری از علی جدا می‌شود و همچنین لحظات شهادت "مجتبی" و همین مسئله باعث شده که فیلم تنها در لحظات‌نمایشی‌اش‌بر تماشاگر تاثیر بگذارد .

موفقیت فیلم در لحظاتی است که به‌شخصیتهای فرعی (بچه‌های جبهه) می‌پردازد و دراینجا سینماگر به‌یک مستندنگاری خوب توفیق می‌یابد و نیز بازی پرویز پرستویی (بازیگر نقش مجتبی) را نباید از یاد برد . فیلمبرداری نیز در خدمت داستان بخوبی عمل می‌کند و بطور کلی " دیار عاشقان" خبر از فیلمسازی می‌دهد که هرچقدر بیشتر خود را از قید "شعار" برهاند و به‌امکانات بیانی سینما توجه کند ، موفقیت بیشتری خواهد داشت .

مهرداد ابروان ، شیراز

چند پیام کوتاه

پیامی برای نویسندگان این صفحه :

از خوانندگان عزیز انتظار داریم که بعد از چاپ نقدهای متعدد درمورد یک فیلم ، در این صفحه ، نیروی ذهنی خود را صرف نوشتن درباره‌ٔ آن فیلم نکنند ، چرا که ناگزیر حرفها تکراری خواهد بود ، و ما نیز علیرغم خوب بودن احتمالی نوشته‌ها ، ناچار از عدم چاپ آن هستیم . (بخصوص خوانندگان شهرستانی ، که از خوانندگان تهرانی از نظر زمان نمایش فیلم‌ها ، طبیعتا" عقب‌تر هستند) . بنابراین انتظار داریم نقدهایی که به دستمان می‌رسد ، بر فیلم‌هایی باشند که تعداد کمتری نوشته درباره آن‌ها چاپ شده است .

●

○ **اراک:** کمال سیف‌الهی ○ **ارومیه :** ایرج‌فتاح ○ **اسلام‌آباد غرب:** مهدی . س ○ **اصفهان:** محمدرضا آمیدی ، احمد حدادی ○ **اهواز:** الیاس زارعی ، محمد باوندی ○ **بابل** علی ذکری ○ **بندر انزلی:** فرشاد شریفانی ○ **تبریز:** کاظم کریم‌زاده ○ **تهران:** محسن صانعی ، حسین خزاعی ، علیرضا عمویی ، ا . رضایی ، احمد جبارنیا ، واروژ ابراهیمی ، بابک احسانی ، حسن ملکیان ، هدایت بهیگان ، رامین سلیمانی ○ **خرم‌آباد:** فرشید رستگار ○ **خوزستان:** احمد کمری ○ **دزفول:** زهره بختور ○ **رشت:** عباس اسکندری ○ **ساری:** عباس شفیع‌پور ○ **شهری:** سید رسول سبط الشیخ ○ **شیراز:** رحیم جعفری شیرازی ○ **قزوین:** نبی عباسی ○ **قم:** سید هاشم حسینی ○ **کاشمر:** حسین نقی‌پور ○ **گالیکش:** علی‌اکبر یحیایی ○ **گنبد کاوس:** عبدالمجید لسانی ○ **مشهد:** هوشنگ جاوید ○ **یزد:** غفور فلاح ــ و عباس حاجی عباسی .

در انتظار نقدهای بهتری از شما هستیم .

○ **اصفهان:** شیردل اعظمی ، افشین اورکی ○ **بوشهر:** ع . شیرو ○ **تبریز:** پرویز کاظم‌زاده حنائی ○ **تهران:** رامین شیخانی ، اسماعیل فلاح‌پور ○ **خمینی شهر:** سعید بیابانکی ○ **مشهد:** سیروس جاوید ، مهرداد نژادی ○ **یزد:** رضا رز .

لطفا" بر یک روی کاغذ ، و خوش خط بنویسید .

○ **آبادان:** علیرضا غلامی ○ **اردبیل:** سید جواد عبدالهی ○ **بابل:** سید حسین گوهریان ○ **باختران:** علی تیموری ○ **تهران:** محمد هادی نیک فطرت ، عباس مریخ نژاد اصل ، فاطمه گلسرخی (امین شرعی) ○ **ساری:** کیومرث طالبی ○ **شهری:** محسن زرگنده ○ **مشهد:** مصطفی افشار حنایی ، مریم رضایی ○ **همدان:** پرویز یاوری مقدم .

در انتظار نقدهای دیگری از شما هستیم .

●

○ **آقای آرش اسفندیاری ، باختران**

آنچه از شکوه و پاکی شخصیت "میرزا کوچک خان" نقل کرده‌اید ، حاصل دیدن فیلم نیست ، بلکه آن کلیاتی است که همه درباره او می‌دانیم . در ضمن نشان دادن تصاویر هوش‌ربا و ناب از طبیعت زیبا و چشم‌نواز هم ، سینما نیست .

○ **آقای غلامعباس فاضلی ، اهواز**

آنچه که شما از فیلم "ماجرای نیمروز" برداشت کرده‌اید و به‌حساب کارگردان آن گذاشته‌اید ، در واقع محتوای فیلمنامه را تشکیل می‌داده ، و دیدگاه‌های نویسنده آن را بیان می‌کند .

○ **آقای مهرداد بیانی ، گرگان**

یادداشت شما درباره فیلم "در جستجوی گمشدگان" از حد بیان جملات کلی ، مانند "دارای ریتم مناسب و کشش و هیجان" فراتر نمی‌رفت .

○ **آقای شاپور عظیمی ، اهواز**

نقد شما بر فیلم "میرزا کوچک خان" ، نکته‌ٔ جدیدی را بازگو نمی‌کرد .

○ **آقای شهرام خرازی‌ها ، تهران**

فیلم "دو چشم و دوازده دست" اصلا در آن حدی نیست که این‌چنین دقیق و جدی درباره آن صحبت و قضاوت شود . در انتظار نوشته‌های دیگری از شما هستیم .

نامه‌ها

کلیشه

(گفتنی‌های همیشگی)

۱ــ نامه‌هایتان را خوانا بنویسید و نام و نشانی خود را، در آن قید کنید.

۲ ــ تعداد نامه‌ها بسیار زیاد است و به نوبت پاسخ داده خواهد شد.

۳ ــ نامه‌های حاوی انتقاد، پیشنهاد و درخواست مورد توجه قرار می‌گیرد اما برای این‌که امکان پاسخ‌گویی به پرسش‌های بیشتری وجود داشته باشد، نام نویسندگان این‌گونه نامه‌ها فقط در ستون "نامه‌هایتان رسید" خواهد آمد.

۴ ــ تنها آموزشگاه بازیگری در ایران، رشتهٔ تئاتر دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران است که تاریخ برگزاری امتحان ورودی آن در روزنامه‌ها آگهی خواهد شد. برای کسب اطلاعات دقیق‌تر، می‌توانید با این آدرس مکاتبه کنید: تهران، دانشگاه تهران، دانشکده هنرهای زیبا، بخش تئاتر. اما اطمینان می‌دهیم که فارغ‌التحصیل شدن از این دانشکده، تضمینی برای هنرپیشه شدن، نیست. از دست ما، کاری برای علاقمندان هنرپیشگی ساخته نیست.

۵ ــ برای علاقمندان به آموزش فیلمسازی، همچنان در تدارک گزارش جامعی از مراکز آموزش سینمایی هستیم.

۶ ــ عکس و پوستر و نشانی فیلمسازان و بازیگران را نداریم که برای کسی بفرستیم.

۷ ــ از خوانندگان عزیز تقاضا می‌کنیم که در هر نامه، تعداد محدودی سئوال را مطرح کنید تا امکان پاسخگویی سریعتر، میسر باشد.

۸ ــ برای ارائه هرگونه پیشنهاد درمورد برنامه‌های تلویزیونی و درخواست پخش فیلمها با واحد سنجش افکار سیمای جمهوری اسلامی (خیابان ولی‌عصر ــ خیابان جام‌جم ــ تلفن ۴ ــ ۲۹۰۰۰۰) تماس بگیرید.

از توجهی که به این یادآوریها می‌فرمائید، متشکریم.

تعداد محدودی از شماره‌های ۷ تا ۱۹ مجله موجود است. بهای شماره‌های ۷ تا ۱۰ صد ریال، ۱۱ دویست ریال، و شماره‌های ۱۲ تا ۱۹، صد و پنجاه ریال است. به ازای شماره‌های درخواستی، می‌توانید وجه نقد ارسال فرمایید و یا مبلغ مورد نظر را به حساب بانکی مجله (شماره حساب ۲۰۹۳۰۵۹۴، بانک تجارت، خیابان سپهبد قرنی، شعبه پل کریمخان، به نام ماهنامهٔ فیلم) واریز کنید و فتوکپی فیش بانکی را بفرستید.

ه آقای سلیمان افروغ، زنجان

ــ آسیتان به‌معنای دستیار است.

ــ درمورد فیلمنامه نویسی، بارها راهنمایی کرده‌ایم.

ه آقای محمدحسین کریمی، آذربایجان غربی

ــ بجای توضیح درمورد معنای نام فیلم "گوزن‌ها"، جواب "مسعود کیمیایی" در همین زمینه را که در بولتن مورخه ۶ آذرماه ۵۳ سومین جشنواره جهانی فیلم تهران آمده است، برایتان نقل می‌کنیم:

"معلم من در کودکی می‌گفت "گوزن پاهای زشتی دارد و شاخ‌های زیبایی. اما آن چیزی که باعث فرارش از گیر شکارچی می‌شود، پاهای زشت‌اش، و آن چیزی که به‌دامش می‌اندازد، شاخ‌های بلندش است." این درست شرح حال آدم‌های این فیلم است."

ه خانم لیدا وکیل‌التجار، تهران

ــ منابع ما در نقل مطالب صفحه سینمای ۸۰، مجلات و بولتن‌های سینمائی خارجی است

ه آقای سید سعید هاشمی، مشهد

ــ معنای تعدادی از اصطلاحات مورد نظرتان را چند بار توضیح داده‌ایم. معنای باقی را در کتاب‌های فنی سینمایی جستجو کنید.

ه آقای حسین گیتی، خوزستان

ــ فیلم مورد نظر شما، "گذرگاه" نام دارد، و ساخته "جی لی تامپسون" است. نویسنده فیلمنامه آن: بروس نیکولایسون، فیلمبردار: مایکل رید. بازیگران دیگر آن، علاوه بر آن‌ها که شما ذکر کرده‌اید، عبارتند از: مالکولم مک داول، پاتریشیا نیل، کریستوفرلی.

ه آقای حمیدرضا صادقیان، زعفرانیه

ــ کارگردان فیلم "اسلحه بزرگ"، دوچوتساری است.

ــ مجله ستاره سینما از سال ۱۳۳۲ منتشر شده است.

ــ بقیه پرسش‌هایتان را نیز بارها پاسخ گفته‌ایم.

ه خانم پریسا رضایی، اصفهان

ــ گوینده فیلم "محمد، رسول‌الله"، فریدون فرخ‌اندوز است.

ه آقای فرهاد ولی‌اللهی

ــ درمورد فیلم‌های "تنگنا" و "جدال در مهتاب" به کتاب فرهنگ فیلم‌های سینمای ایران مراجعه کنید.

ــ مقداری از مطالب توسط نویسندگان مجله نوشته می‌شود، و بقیه هم از کتب و مجلات خارجی ترجمه می‌شود.

ه آقای حمید اویسی اسکویی، تبریز

ــ مقایسه فیلم‌های ایرانی با فیلم غربی، از نظر تکنیک، چندان صحیح و اصولی بنظر نمی‌رسد. ولی بهرحال در میان آثار سینمای ایران، فیلم‌هایی وجود دارند، که از این نظر قابل تایید باشند.

ه آقای محمدرضا سنجرانی، تهران

ــ مسعود کیمیایی با پرویز کیمیاوی، نسبتی ندارد!

ــ در ایران، بدل بدان معنا که مورد نظر شماست، کمتر وجود دارد.

ــ رابرت ردفورد زنده است. برای آگاهی از فیلم‌های او به دایره المعارف سینمایی "بیژن خرسند" مراجعه کنید.

ــ آخرین فیلم‌های بازیگران مورد نظرتان و کارگردان‌هایشان: جان وین ــ تیرانداز "دان سیگل" (۱۹۷۷)، همفری‌بوگارت ــ هرچه قوی‌تر باشند زمین می‌خورند "مارک رابسن" (۱۹۵۶)، سوزان هیوارد ــ انتقام‌جویان (۱۹۷۲) که کارگردان‌اش را نمی‌شناسیم.

ه آقای هادی افتخارزاده، مراغه

ــ کارگردان فیلم "راتاتاپلان"، "مائوریتسیو ــ نیکه‌تی" است. نظر منتقد مجله را در شماره ششم بخوانید.

ــ علت توقیف فیلم "شعله" نیز واضح است؛ ابتذال!

ه آقایان: محمدرضا دامغانی ــ مهرداد. ن ــ محمدرضا محمدهادی ــ محمدرضا گرگیزاده ــ مرتضی میری ــ مصطفی افشار حنایی ــ بهزاد خورشیدی ــ ابوالقاسم مهروی ــ مرتضی. ن ــ هومن پورزکی ــ علی ذاکری ــ احمد هنرجو ــ فرهاد قدیمی خرم

طرح‌هایی که از شما بدست ما رسیده، نشان از ذوق و استعداد شما دارند، ولی متاسفانه با ضعف تکنیک روبرو هستند و به کار بیشتری نیاز دارند. در انتظار آثار بهتری از شما عزیزان هستیم.

ه آقای بیژن فرخی، تهران

ــ وارن بیتی، آمریکایی است. در دایره المعارف "خرسند"، اطلاعاتی راجع به او می‌توانید بیابید.

ه آقای اسماعیل رحمت، اراک

ــ در زمینه راهنمای کنکور رشته‌های هنری، در کتاب‌فروشی‌های مقابل دانشگاه، کتابهای متعدد وجود دارد.

ه آقای محمدحسین محبی، اراک

ــ فیلم‌های مورد نظرتان، هیچکدام پروانه نمایش ندارند.

ه آقای خلیل غروی، گنبد کاوس

ــ از "پرده آبی" زمانی استفاده می‌شود، که امکان فیلمبرداری در یک مکان خاص وجود نداشته باشد. بعد از فیلمبرداری بازی بازیگران مقابل یک پرده آبی بوسیله نوعی دوربین مخصوص، صحنه‌هایی از محل‌های موردنظر (طی یک سری مراحل بسیار پیچیده لابراتواری) روی قسمت آبی اضافه می‌شود.

ه آقای مهرداد ابروان، شیراز

ــ درمورد تعریف "سوررئالیسم"، وسعت کار آنچنان است، که مشکل بتوان در یکی دو جمله، کار را به‌پایان رساند. شما را رجوع می‌دهیم به کتاب‌هایی مثل: مکتب‌های ادبی (رضا سیدحسینی)، جلد چهارم تاریخ اجتماعی هنر (آرنولد هاوزر)، شرح حال و آثار "سالوادور دالی" و "لوییس بونوئل" و...

ــ شخص مورد نظر شما، ظاهرا" در ایران نیست.

ــ خلاصه‌ای از سابقهٔ کار "محمدرضا اعلامی" در ابتدای گفتگویی که با او در شماره ششم مجله داشتیم، به‌چاپ رسیده است.

ــ دانشکده هنرهای زیبا (مجتمع دانشگاهی هنر فعلی) از طریق کنکور سراسری دانشجو می‌گیرد.

ه خانم آزیتا دادفر، ساری

ــ دوبلور مورد نظر شما، "خسروشاهی" نام دارد.

ه آقای احمدرضا صادقی، اصفهان

ــ فیلم گروگان (با نام اصلی "اسب کهر رابنگر") محصول سال ۱۹۶۳ امریکا است.

ه آقای فرهاد یومی، باختران

ــ برای پاره شدن لباس و بیرون ریختن خون، در نقطه مورد نظر یک وسیله الکتریکی، همراه با یک کیسه پلاستیکی خون مصنوعی قرار داده می‌شود که در لحظهٔ مناسب، مقدار کم و بی‌خطری مواد منفجره (که در وسیله مورد نظر تعبیه شده) منفجر می‌شود و لباس را پاره می‌کند و خون مصنوعی از کیسه پلاستیکی (که طبیعتا" آن هم پاره شده) بیرون ریخته می‌شود.

ه آقای تکتم طایفه

ــ کن مارشال، بازیگر فیلم "داستان وست‌ساید" نیست.

ه آقای ایوب نجفی، تهران

ــ اگر شماره‌های گذشته مجله را (بخصوص صفحات پاسخ به نامه‌ها را) به‌دقت مطالعه کنید، پاسخ بسیاری از پرسش‌هایتان را خواهید یافت.

ه آقای محسن فلاحتی، تهران

ــ چارلز برانسون زنده است. وی متولد سال ۱۹۲۱ است. از سال ۱۹۴۹ به بازیگری در سینما و تلویزیون پرداخته است. ابتدا و اکثرا" در نقش‌های بی‌اهمیت و یا سرخپوستان بازی می‌کرده است. فیلم‌های عمده: هفت دلاور (۱۹۶۰) فرار بزرگ (۱۹۶۳) دوازده مرد خبیث (۱۹۶۷) توپ‌های سن سباستین (۱۹۶۸) متخصص (۱۹۷۲) بوفالوی‌سفید (۱۹۷۷) کابوبلانکو (۱۹۷۹)

ه آقای قاسمعلی ایران منش، سوادکوه

ــ توصیه ما به شما، مسلما" ادامه تحصیل است، و نه ترک آن.

ــ برای فیلمنامه نویسی، وجود مدرک لازم نیست. ولی بهرحال یک مقدار آگاهی باید داشت که نه فقط از طریق تحصیلات کلاسیک، بلکه امکان کسب آن از طریق مطالعه آزاد و تجربه نیز وجود دارد. ضمنا" موسسه‌ای برای تصحیح فیلمنامه‌ها نیز وجود ندارد.

ه آقای الیاس زارعی، اهواز

ــ سوسن تسلیمی، خواهر سیروس تسلیمی است.

ــ جیمز استوارت زنده است، ولی جان وین خیر.

ــ فیلم‌های "هالیوودی" را، اگر بخواهیم خیلی ساده معنا کنیم، می‌توانیم بگوییم که فیلم‌هایی هستند که در "هالیوود" ساخته می‌شوند! ولی این آثار ویژگی‌هایی از جهات مختلف دارند، که احتیاج به فرصت بیشتری برای بحث دارند.

ــ در فیلم "دادشاه"، شهرام گلچین، نقش یکی از یاران دادشاه را بازی می‌کرد، که نامزدی در ده داشت. جمشید آریا نیز، سروان فرمانده نیروهایی بود که برای دستگیری دادشاه آمده بودند.

ــ کارگردان فیلم "فاتح"، دیک پاول است.

ــ صحنه‌های انفجار ساختمان‌ها و یا پل‌ها، به‌صورت ماکت ساخته و فیلمبرداری می‌شوند.

ه آقای محسن عظیمی نیا ، اهواز

نظر شما درباره‌ٔ برخی از پوسترهای چاپ شده در مجله ، کاملا" درست است و خود ما هم بر آن آگاهیم . اما توجه داشته باشید که ماهنامه فیلم بری اولین بار در تاریخ مطبوعات سینمایی ایران ، با صرف وقت و هزینه ، اقدام به طراحی پوسترهای تبلیغاتی برای فیلمها کرده است تا هم از چاپ پوسترهای اصلی فیلم که دارای کیفیت پایینی هستند پرهیز شود ، و هم سهم اندکی در تغییر فرهنگ پوسترسازی در سینمای ایران داشته باشد . البته این تغییر به‌مرور زمان احتیاج دارد . ما با سفارش دهندگان بحث می‌کنیم و در موارد بسیاری آنها را متقاعد می‌کنیم و در مواردی هم به راه حل میانه می‌رسیم . (همین‌جا برای آگاهی شما و خوانندگان دیگر اشاره می‌کنیم که طراحی آگهی وسط مجله‌ٔ شماره‌ٔ هفده ، به‌رغم امضای گوشه‌ٔ آن از خود سفارش دهنده بود و آتلیه مجله ، فقط آن را اجرا کرده بود) . گاهی اتفاق می‌افتد که در آخرین مراحل قبل از چاپ ، صاحب فیلمی سفارش آگهی می‌دهد و پوستر فیلم را هم برای چاپ می‌آورد . در چنین مواردی ، به‌دلیل آن‌که فرصتی برای طراحی پوستر در آتلیه مجله نیست ، بنا به ملاحظات اقتصادی ناچار به چاپ پوستر اصلی فیلم می‌شویم و خودمان هم از آن رنج می‌بریم . چاره را در این می‌بینیم که در این باره روشنگری کنیم (مثل همان گزارش) همچنان‌که این روش را درباره‌ٔ فیلمهایی که آگهی آنها را چاپ می‌کنیم ، پیش گرفته‌ایم .

امیدواریم به‌جایی برسیم که نیازی به چاپ آگهی نداشته باشیم و یا حق انتخاب قاطعانه داشته باشیم .

ه آقای سعید . ش ، ساری

ـ ما نگفتیم که هیچ‌گاه ، هیچ‌کدام از فیلم های دهه هشتاد جهان ، در ایران به‌نمایش درنخواهد آمد ، بلکه منظور این بوده است که نباید با اطمینان منتظر نمایش فیلم های معرفی شده در صفحه سینما ۸۰ در ایران بود .

ـ فیلم هایی مورد نقد و بررسی قرار می‌گیرند که یا نمایش عمومی در سینماها داشته باشند ، و یا آن‌که از تلویزیون پخش شوند .

ـ باقی پرسش‌هایتان را نیز بارها پاسخ گفته‌ایم .

ه آقای حسین قمی ، کرمان

ـ "ستار هریس" ، ظاهرا نام واقعی یا نزدیک به نام واقعی "فیروز" است . اما اینکه چرا وی پس از سال‌ها نام واقعی خود را برگزیده ، دلیلش را نمی‌دانیم .

ـ حسین پرورش ، قبل از انقلاب ، تنها در فیلم "کلاغ" بازی کرده است .

ـ برای آگاهی از نام بازیگران فیلم های ایرانی مورد نظرتان ، به "فرهنگ فیلم های سینمای ایران" مراجعه کنید .

ه آقای علی کبیری ، گچساران

ـ این هم پاسخ آقای تورج زاهدی : آن مطلب درباره‌ٔ "تئودوراکیس" فقط یک شناسنامه نبود . ما با احتیاط نوشتیم که "تئودوراکیس" موسیقی فیلم نمی‌فهمد ، و در پی آن اعتراض شیفتگان موسیقی ایشان . . .

ه آقای یعقوب سبزبخش ، سبزوار

ـ اگر منابع مورد استفاده را در کتابتان ذکر کنید ، نقل مطالب اشکالی ندارد .

ه خانم شیوا شیل‌چی ، تهران

ـ نودال و امپکس ، دو اصطلاح فنی در کار تلویزیون است . اولی به‌معنای "مرکز کنترل فنی یک واحد تلویزیونی" است . و دومی نام سازنده یک کارخانه دستگاه‌های "ضبط نوار ویدئو" است (دستگاه‌های حرفه‌ای و بزرگ) ، معمولا" و اختصارا" دستگاه‌های ساخت این کارخانه را "امپکس" می‌نامند .

ـ امین تارخ ، در سربداران ، به‌اقتضای نقش‌اش ، اینطور صحبت می‌کرد .

ه خانم نسرین خ . ، کرمان

ـ در فیلم "چریکه‌ٔ تارا" ، سوسن تسلیمی ، منوچهر فرید و سیامک اطلسی بازی کرده‌اند .

ـ در شماره چهارم مجله راجع به مجموعه تلویزیونی "چنگیزخان" ، مطلبی داشتیم .

ه آقای سیدجلال ابوالقاسم حسینی ، تهران

ـ سال تهیه فیلم "دسته سیسیلی‌ها" ، ۱۹۶۹ است .

ه آقای سیدحسین حسینی ، مشهد

ـ معمولا" برای نشان دادن کسی که پایش قطع شده ، پا را از زانو به عقب خم می‌کنند و به ران می‌بندند . با انتخاب شلوار کمی گشادتر ، ضخامت بیشتر آن پا پوشیده می‌ماند .

ه آقای محمدرضا امینیان ، همدان

ـ "کوچه مردها" و "بر فراز آسمان‌ها" پروانه نمایش ندارند .

ه آقای علی ساحلی ، بندر انزلی

ـ برای اطلاع از زندگی و فیلم‌های "استیو مک‌کوئین" به دایره‌المعارف "خرسند" مراجعه کنید .

ـ دلیل عدم نمایش "جنگ ستارگان" را نمی‌دانیم .

ه آقای فرهاد سردشتی ، مشهد

ـ "زکریا هاشمی" قبل از انقلاب ، سه فیلم بلند سه قاپ (۱۳۵۰) ، زن باکره (۱۳۵۲) و طوطی (۱۳۵۶) را ساخته است . تعدادی فیلم کوتاه نیز دارد .

ه آقای طارق پورناجیان ، تهران

ـ نسخه روسی "جنگ و صلح" ساخته "سرگی باندارچوک" است . خصوصیات فیلم هم ، طولانی بودن ، وجود بازیگران متعدد و پرزرق و برق بودنش است .

ـ "خاچاطوریان" و "استراوینسکی" آهنگساز فیلم نبوده‌اند . بعضی از فیلمسازان از آثار این دو آهنگساز برای فیلم هایشان استفاده کرده‌اند .

ه آقای عباس صدیق‌زاده ، گیلان

ـ بازیگران اصلی فیلم‌های مورد نظرتان : دست کثیف استعمار (جان ماریا ولونته) ، فرار از آلکاتراز (کلینت ایستوود) ، فرار بزرگ (استیو مک‌کوئین ، جیمز گارنر و ریچارد آتن بارو ، پاپیون (داستین هافمن و استیو مک‌کوئین) ، روز شغال (جیمز فاکس) .

ه آقای امیر خجسته ، لنگرود

ـ سال تهیه فیلم های مورد نظرتان : فرار بزرگ (۱۹۶۳) ، پاپیون (۱۹۷۳) ، تنگنا و تنگسیر (۱۳۵۲) .

ه آقای مهیار محمدرشیدی ، تهران

ـ کارگردان "کاروان‌ها" ، جیمز فارگو و سال تهیه آن ۱۳۵۶ است . بازیگران اصلی آن آنتونی کویین و جنیفر اونیل هستند .

ه آقای رضا خوشدل راد ، لاهیجان

ـ زندگی "لومیر"ها و شرح اولین فیلم های تاریخ سینما را در دایره‌المعارف "خرسند" خواهید یافت .

ه خانم طهموره راغب ، تهران

ـ کارگردان فیلم "گاو" ، داریوش مهرجویی است .

ـ درمورد "محمد حقیقت" جز آنچه که چاپ شد ، اطلاعات دیگری نداریم .

ه آقای بهروز مظفری ، اهواز

ـ تلویزیون باید اجازه نمایش فیلم‌ها را از صاحب آن بخرد .

ه خانم نسرین صفوی

ـ با تشکر از توجه شما نسبت به مجله ، باید شخصا" با کلاس‌های آموزشی مورد نظرتان تماس بگیرید ، و از شرایط آن‌ها اطلاع حاصل کنید .

ه آقای بهنام محمودیان ، تهران

ـ برای عکاسی از عکس‌های مجلات ، شما احتیاج به یک دوربین مناسب و پایه مخصوص کپی‌برداری دارید . برای این کار معمولا" با فیلم‌هایی که حساسیت پایین دارند ، کار می‌شود . منابع نوری نیز باید نور پخش شده داشته باشند . با تجربه‌هایی که روی عکس‌های مختلف با سایه روشن‌های متفاوت و شرایط ظهور و ثبوت انجام می‌دهید ، می‌توانید بقیه جزئیات این کار را دریابید .

ـ فیلم فرانسوی بنام "جسم" نمی‌شناسیم . درصورت امکان نام آن را به زبان اصلی برایمان بفرستید .

ـ داستین هافمن در سال ۱۹۷۹ برای بازی در فیلم "کرامر علیه کرامر" ، برنده‌ٔ جایزه اسکار شده است .

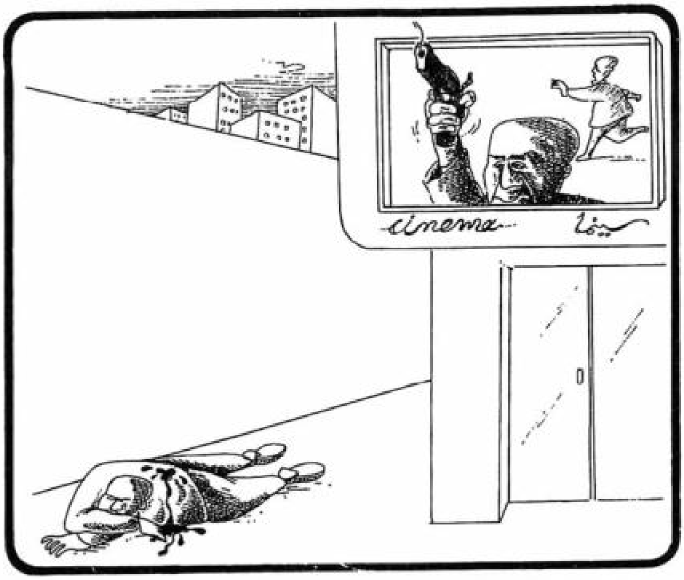
ـ رابرت ردفورد در سال ۱۹۸۰ برای کارگردانی فیلم "مردم معمولی" جایزه‌ٔ اسکار گرفته است . توضیحات بیشتر درباره این دو بازیگر را می‌توانید در دایره‌المعارف "خرسند" بیابید .

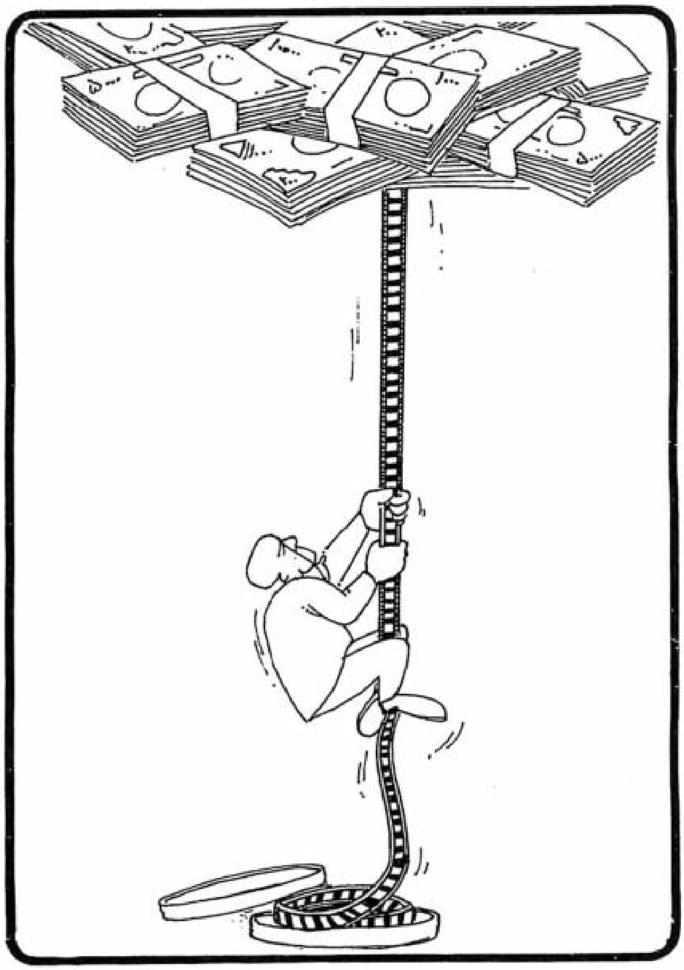
●

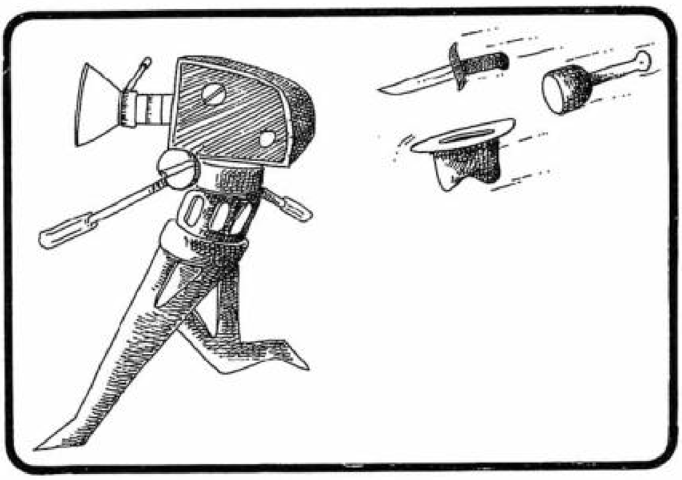
نامه‌هایتان رسید

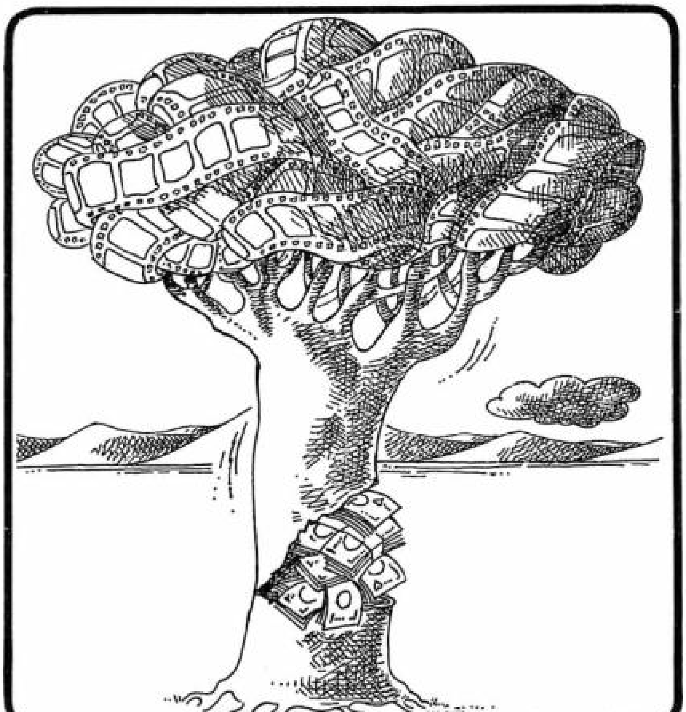
ه **آمل :** داریوش اسماعیلی ه **ابهر :** علی رجبی ه **اراک :** سعید نراقی عراقی ، مقدسی ه **اردبیل :** سید جواد عبداللهی ، سارا هاشمی ، ابوالفضل علی حسینی ه **ارومیه :** کریم اصغری آذر ، بهرام اسدیان ، حسن قربان پور ، علیرضا شجاع‌زاده ه **استان چهارمحال و بختیاری :** اردشیر کیانی ه **اسلام‌آباد غرب :** حسین پناهی ه **اصفهان :** نگهدار کریمی ملک‌آبادی ، رضا یزدانی ، علیرضا رستمی ، عبداله عبداللهی ، علیرضا عنایتی ، مهران عسکری‌پور ، سهیلا دمندان ، رجبعلی کیانی ، بهزاد حیدری ، فرزاد ناریان ، مجید چوه ، بهروز حیدری ، کورش ابراهیمیان ، داریوش مختاری ، جواب حمیدی ، رضا سلیمانی ، علی نصر اصفهانی ه **اندیمشک :** مهرداد سلیمی تبار ه **اهواز :** رسول راکی‌پور ، مهدی سراجیان ، نسرین بافکار ، حبیب پسندیده ، صفر صالحی ، محمدرضا سهرابی ، محمود موحدیان ه **بابل :** مجید استرآبادیان ه **باختران :** شهزاد طاوس‌پر ه **بجنورد :** افشین رازی ، امان‌الله باسمنچقی ، محمدرضا دلشاد ، فرهاد تبریزی ، سید ابوالقاسم حسینی ه **برازجان :** احمد دوانی ه **بروجرد :** محسن کمانکش ، سیاوش بیات ه **بروجن :** اردشیر اقبالی ه **بندر انزلی :** مهتاز پسیخانی ه **بندر ترکمن :** ناصر رام ه **بندر عباس :** عبدالله اسکانی ه **بندر گناوه :** علی یوسفی ه **بندر لنگه :** مسعود فتوبی ه **بندر ماهشهر :** رحیم پیمان ، محمد خردمند ، ابراهیم روزبهانی ه **بوشهر :** حمزه مومنی ه **بویین زهرا :** مهرداد امیرانی ه **بهبهان :** هادی ابوعلی ه **بهشهر :** علی ایران دوست ، عبدالمهدی جدیدی کوهستانی ه **تاکستان :** یوسف رحمانی ه **تبریز :** علیرضاتبار ، شیوا حامدوران ، نادر وثوق ه **تربت حیدریه :** غلامحسین شاهنوری ه **تنکابن :** مسعود دیلمی ه **تهران :** رضا حمیدی ، خ . احمدوند ، مجید کابلی ، داود اسدی ، مهیار جوادی فر ، روزبه صلح جو مهربانی ، حسن ملکیان ، سعید فروزنده ، محمدرضا ملکوتی خواه ، محمدرضا قادری ، عباس قاصدی ، پرویز نصیری ، جعفر شاکری ، ا . ع . توکل منصوری ، فرهاد رضایی ، مرتضی دزفولی ، نوشین امیرایی ، سیما اکبری ، وارطان ماطوسیان ، مریم فروغ ، داود اسماعیلی ، سهیلا عبدالوهاب ، احمدرضا فرخ زاد ، محمد حبیب جلالی ، واروژ ابراهیمی ، حسن سلیمانی ، فروزان تنکابنی ، حمیدرضا سعیدی ، محمد جعفری‌پور یگانه ، داود صمیمی ، فرخ ذوالقدری ، مرضیه کرمانی ، محمد سلیمانی ، محمدرضا اعتمادی ، محمدعلی نوروززاده ، محمدرضا مدیری ، علی جزایری ، فرهاد لطفعلی ، علی احمدی ، پیام شکرباف ، مرتضی رحمتی ، محمد درویش ، حسین اسدی مهر ، مهدی شهرتی ، محمد شمس ه **خدابنده :** سعید سلیمانی ه **خمام :** علی اصغر سحرخیز ه **خوزستان :** ناصر میری ، هدایت‌اله رستمی ه **داراب :** بهمن بریزی ه **درود :** ع . پ ه **رشت :** مسعود فتوحی ، غلامرضا علیزاده ، سید ابراهیم موسوی ، عباس مدرکی شهد ه **رودسر :** کیومرث اشکبوس رودسری ه **زاهدان :** عباسعلی حداد ، محسن عباسی ، سیدرضا موسوی ه **ساری :** کیومرث طالبی ه **سبزوار :** حسین مهریزی ه **سنندج :** اسدالله کریمی ، محمدرضا ملکی ، امید ظاهریانی ه **شاهرود :** محمود عبداللهی ه **شمال :** کاملیا پیرویس ه **شهرری :** سید رسول سبط الشیخ ه **شهرکرد :** بهروز امانی ، جلال پاک‌نژاد ه **شهریار قصبه :** اصغر قاسمی ه **شیراز :** سید یوسف بلادی ، فواد پورکمال ، سید سیروس حکمت‌آرا ، علیرضا حیدری ارجلو ، نصرالله امیرعضدی ، عاطفه رحیم‌پور ، لاله معاف پوریان ه **فارس :** رسول حمیدی ه **قائم‌شهر :** محمد عابدی ه **قزوین :** ابوالفضل برزگر نانلکی ، محمدرفیعی جم ه **قم :** علیرضا پناهی ، رضا گلپاروارنده ه **کازرون :** ژاله سام زاده ، کمال تقی‌پور ، کریم زارع ه **کاشان :** علی‌اکبر سلمانی ، اصغر پویان ه **کرج :** حبیب بالازاده ، فیروزه فتاحی ، حمید بیگ‌زاده ، علی اسلامی ه **کرمان :** زهرا حایری ، محمدحسین مباشرزاده ه **کلاله :** محمد رفیعی قشلاق ه **کوار :** علیرضا کرمی ه **گالیکش :** علی‌اکبر یحیایی ه **گچساران :** افشاری ه **گرگان :** میرزا محمد زارعی ه **گنبدکاوس :** حسن الفت ، حسن رمضانیان ، محسن داودی جاجرم ه **گیلان :** عباس فرهمند ه **لارستان :** عباسعلی فروزان ه **لنگرود :** محمدرضا حقدوست ، مهرداد شعبان پور ، فریدون فرجود ، مهرداد مرتضوی ، فرهاد فروتن ، مینا مهرداد ه **مازندران :** محمد ابراهیم بزرگ تبار سرحمامی ، فریبا احمدی خطیر ه **مریوان :** محسن زارع ه **مسجد سلیمان :** بیژن اسکندری ه **مشهد :** م . غ ، مهرداد نژادی ، رضا میلانیان ، مجید علی‌اکبری ، سید باقر مجتهد سیستانی ، محسن رحمانی ، هاشم حسین‌زاده ناظری ، منصور نامجو ، محمدتقی خسروی ، ناصر ارژنگی ، شادی سماعی ، دلارام اثنی عشری ، حسن قاسمی ، هرمز نبیلی ه **ملایر :** داود حاتمی عشاره ه **مهاباد :** علیرضا کاظمی ه **میاندوآب :** سهراب انفرادی ه **میانه :** مروتعلی بهروزی ه **نهاوند :** ولی‌الله ذهبی ه **ورامین :** حجت وجدان تبار ه **همدان :** صادق قطنیان ، عبدالله وکیلیان ، فرزنین آقایی ، منصور وحدتی همت ، حسین سهل‌السیع ، مهرداد باغستانی ه **خارج از کشور ـ آمریکا :** مهرداد خالقی .

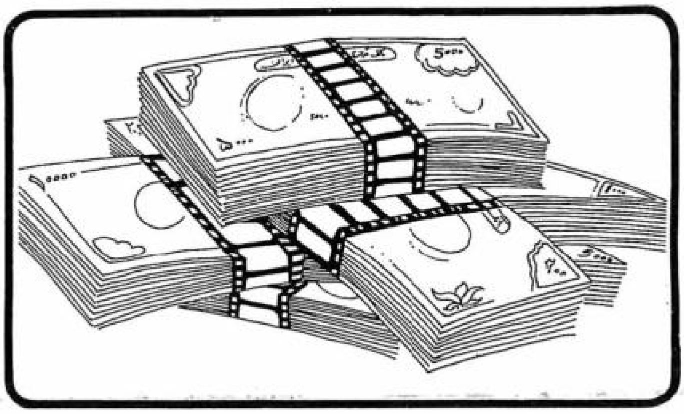
کاریکاتورهای سینمائی











فیلم های آماده پخش

سازمان سینمایی رویال فیلم

تلفن: ۶۷۲۵۷۹
۶۷۲۲۷۷

کوه باری
کلبه عموتم
تعقیب مرگبار
عبور از مرز جهنم
جزیره گنج
همیشه سر بلند

تاراس بولبا
قدرت طغیان
بوفالو بیل
شهر دیوانه
نوادا اسمیت

مشت (ایرانی) - بهزاد جوانبخش، عنایت بخشی
تفنگ شکسته (ایرانی) - فخری خوروش، عنایت بخشی
پیراک (ایرانی) - جمشید مشایخی، عنایت بخشی
برگ و باد (ایرانی) - ناصر وثوق، صوری ظفر
مدار بسته (ایرانی) - حبیب اسماعیلی، جعفر والی

سوپر فیلم

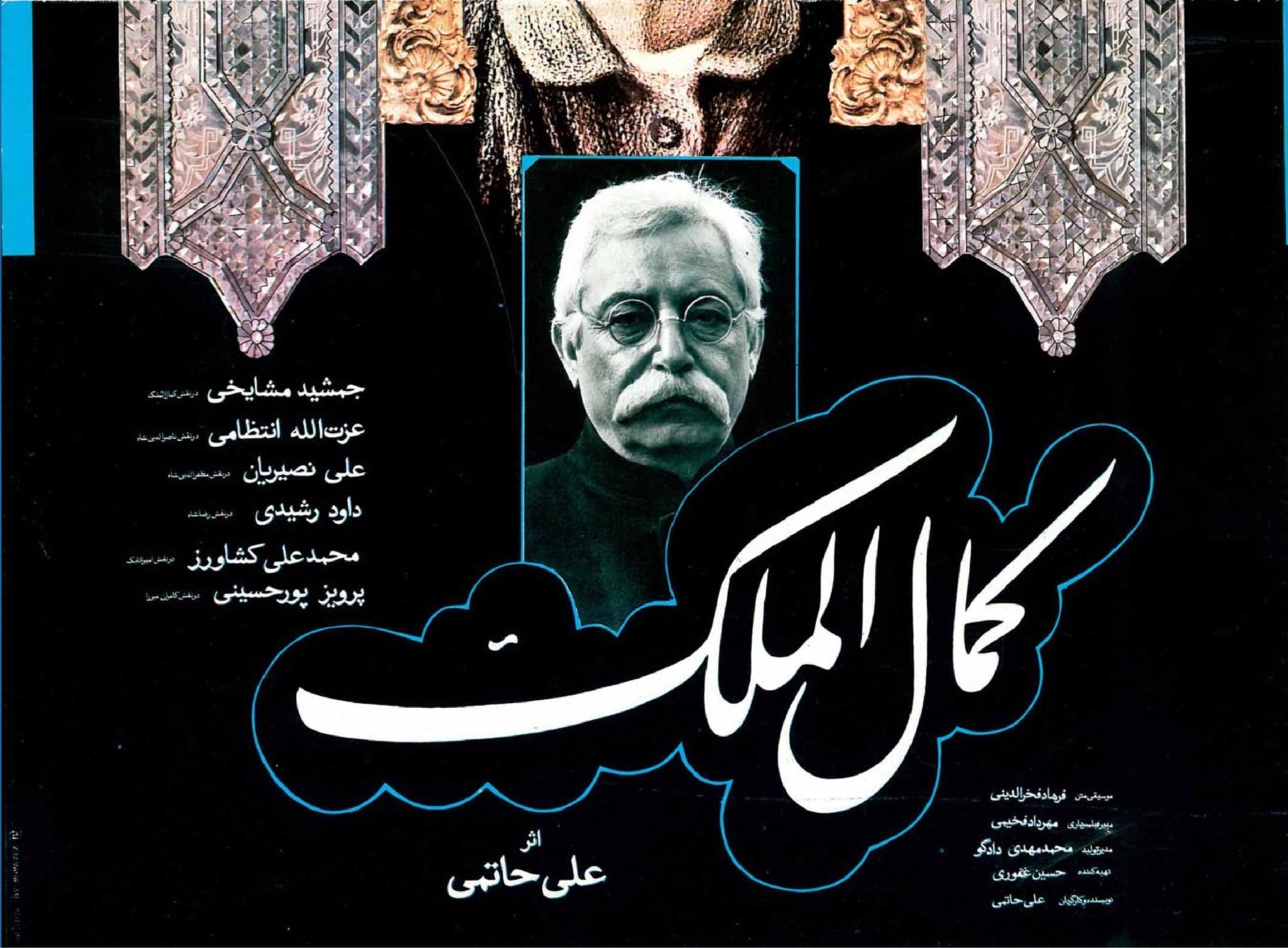
تلفن: ۶۶۰۳۴۹

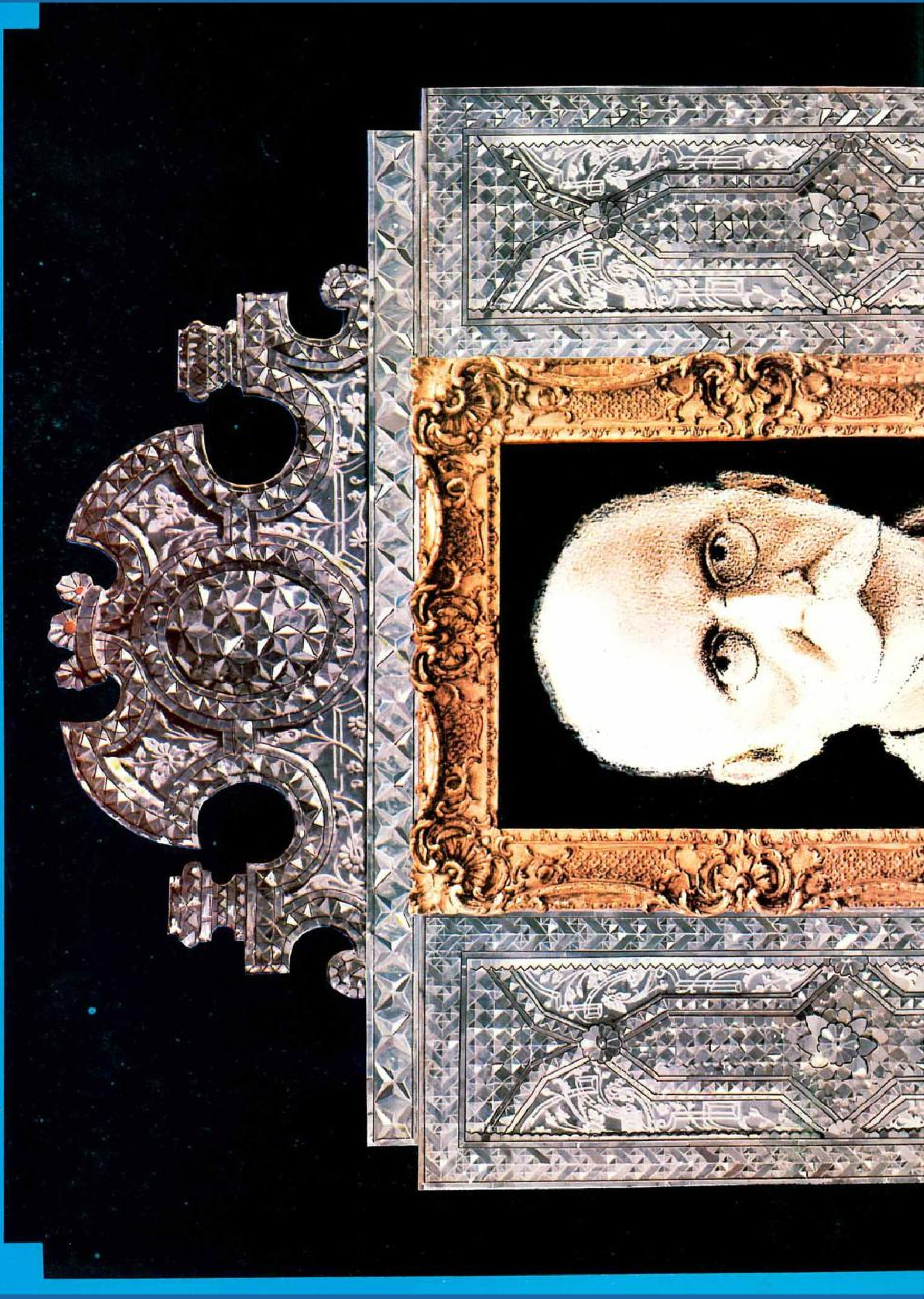
گرگهای دریا
دیوانه ها بازمی گردند
تفنگ کهنه
تعقیب
زیر دریا با وحشت
استقلال طلبان
دادگاه ویژه
میمون جنگجو

گروه سینماهای متحد تهران

تلفن: ۶۷۵۲۷۷
۶۷۵۲۰۸

هنگ شترسواران
زلزله
شاهین صحرا
بازی مرگ
پسران سنچز
موهاک دلاور
فدائیان الهه
مبارزه در ونیز
سفیر (ایرانی) - فرامرز قریبیان
آوار (ایرانی) - فرامرز قریبیان، جمشید مشایخی
حادثه (ایرانی) - اکبر زنجانپور، صوری ظفر


جمشید مشایخی
عزت‌الله انتظامی
علی نصیریان
داود رشیدی
محمدعلی کشاورز
پرویز پورحسینی
کمال‌الملک
اثر
علی حاتمی
موسیقی متن فرهاد فخرالدینی
مدیر فیلمبرداری مهرداد فخیمی
مدیر تولید محمدمهدی دادگو
تهیه‌کننده حسین غفوری
نویسنده و کارگردان علی حاتمی

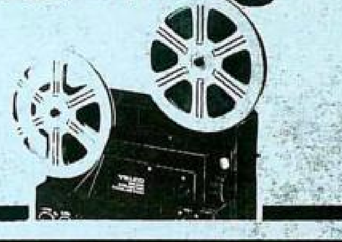


پارس فیلم

مرکز اجاره و خرید و فروش
پروژکتور، دوربین و
پروژکتور اسلاید ۸ و ۱۶

چهارراه عباس‌آباد (سهروردی جنوبی)
بین اندیشه ۲ و ۳ ساختمان ۴۴۶

تلفن ۸۵۳۰۶۳



دریچه

دوربین، عکس، اسلاید

اهواز، خیابان امام خمینی،
نبش خیابان مولوی، پاساژ مولوی
مجید عاصمی

تعدادی ماسک سینمایی
بفروش می‌رسد
۳۹۳۳۷۳

انتشارات پارت

خیابان انقلاب. روبروی دردانشگاه. ابتدای فخررازی

مرکز پخش و نشر کتابهای هنری (سینما، تئاتر، نقاشی، موسیقی)

قابل توجه
علاقمندان کتابهای سینمایی
در شهرستانها

علاقمندان در شهرستانها می‌توانند بوسیله پست از فهرست زیر کتابهای مورد نیازشان را درخواست کنند و بهای کتابها را به‌اضافهٔ ۵% هزینه پستی به‌حساب‌جاری ۳۷۲/۸ بانک ملت شعبه دانشگاه تهران به‌نام حسن مفیدی واریز کنند و فتوکپی فیش بانکی را به‌همراه لیست کتابهای درخواستی ارسال نمایند.

نام کتاب	بها ـ ریال
۱ـ تاثیر متقابل سینمای کلاسیک شوروی و امریکا	۶۰
۲ـ فیلمنامهٔ رزمناو پوتمکین	۵۰
۳ـ ایدئولوژی سیاسی در سینما	۸۵
۴ـ سینمای سوم	۸۰
۵ـ کار با دوربین عکاسی	۱۸۰
۶ـ جامعه شناسی سینما	۳۴۰
۷ـ آپارات سینما	۵۰
۸ـ زندگی چارلی چاپلین	۳۵۰
۹ـ فیلم و فیلمساز ۱	۳۰۰
۱۰ـ فیلم‌وفیلمساز ۲ (تدوین و تروکاژ)	۳۵۰
۱۱ـ سینما (رادیو، تلویزیون، عکاسی)	۳۰۰
۱۲ـ سینمای آمریکای لاتین	۷۰
۱۳ـ فاشیسم در سینما	۱۲۰
۱۴ـ سینما، سلاح تئوریک	۶۰
۱۵ـ صد فیلم	۴۰۰
۱۶ـ موسیقی فیلم	۳۵۰
۱۷ـ فرهنگ سینمای ایران (زمانی‌نیا)	۹۵۰
۱۸ـ سینمای جهان سوم	۳۰۰
۱۹ـ سینمای مستند	۴۰۰
۲۰ـ سینما، آینه زمان	۲۵۰
۲۱ـ تکنیک کارگردانی سینما	۶۵۰
۲۲ـ نگاهی به سینمای پلیسی	۱۶۰
۲۳ـ دنیای تبهکاران	۲۵۰
۲۴ـ سینمای مستند رومن کارمن	۱۲۵
۲۵ـ سینمای الجزایر	۱۸۵
۲۶ـ نشانه‌ها و معنا در سینما (نشرتیراژه)	۵۰۰
۲۷ـ چگونه فیلم داستانی بسازیم	۳۰۰
۲۸ـ ماجرا (فیلمنامه)	۲۵۰
۲۹ـ سینمای نوین (۳ جلد)	۲۴۰
۳۰ـ فیلمسازی سوپرهشت	۸۰۰
۳۱ـ سینما، سیاست، تجارت	۱۲۰
۳۲ـ سینمای شیلی	۱۰۰
۳۳ـ پژوهشی در تاریخ سینمای شوروی	۳۲۰
۳۴ـ کاربرد اصول فیلمبرداری	۴۵۰
۳۵ـ نشانه‌ها و معنا در سینما (نشر سروش)	۲۵۰
۳۶ـ بازیگر و بدنش	۱۰۰
۳۷ـ اصول و قواعد تولید تلویزیونی	۱۵۰
۳۸ـ تصویر و صدا	۱۰۰
۳۹ـ فنون بازیگری در سینما و تئاتر	۱۰۰
۴۰ـ فرهنگ واژه‌های سینما	۴۵۰
۴۱ـ پیدایش و بهره‌برداری	۲۰۰
۴۲ـ آوانس اوگانیانس: زندگی و سینما	۳۰۰
۴۳ـ عبدالحسین سپنتا: زندگی و سینما	۳۰۰

از شهرستانها نماینده معتبر و فعال می‌پذیریم.

فیلمبرداری و فیلمسازی

با اعطای گواهینامه رسمی از
وزارت کار و امور اجتماعی

در
مجتمع آموزشی ایران



دانشجویان آموزشگاه

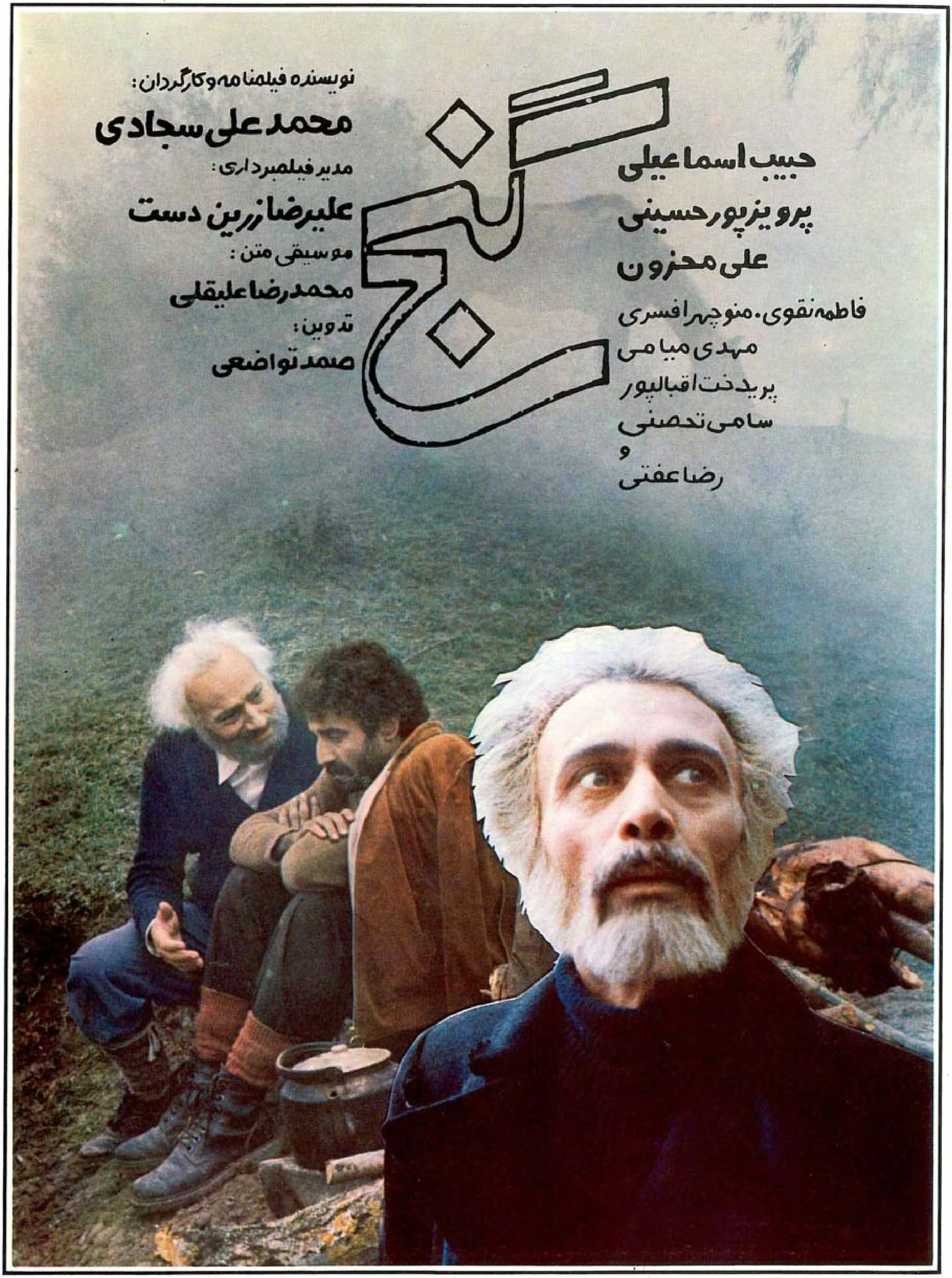


پس از مدتی خود به تنهایی



میتوانند فیلم بسازند.

دفتر ثبت نام:
۱. میدان فردوسی ۸۲۸۳۲۶-۸۲۷۵۰۱
۲. ایرانشهر جنوبی ۸۲۸۷۳۵-۸۲۵۸۷۵


گنج
نویسنده فیلمنامه و کارگردان:
محمد علی سجادی
مدیر فیلمبرداری:
علیرضا زرین دست
موسیقی متن:
محمدرضا علیقلی
تدوین:
صمد تواضعی
حبیب اسماعیلی
پرویز پورحسینی
علی محزون
فاطمه نقوی. منوچهر افسری
مهدی میامی
پریدخت اقبالپور
سامی تحصنی
و
رضا عفتی



فیلمی از: بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان آذربایجان غربی
بزودی در بزرگترین سینماهای تهران وشهرستانها
مترسک
رنگی
کارگردان: حسن محمدزاده
با معرفی هنرمندان خردسال:
محمدرضا مرسلی
گلناز خزائی
علیرضا اسمعیل زاده
نیما اسلامی
فخری خوروش
هادی اسلامی
حسین کسبیان
یوسف صمدزاده
زری برومند
پری اقبالپور . احمد مظلومی
جیران شریف . روح انگیز مهتدی
فاطمه عسگری . اکبر نوذری
مدیر فیلمبرداری: فضل ا... فعال نوری
مدیر تولید: یوسف صمدزاده
فیلمنامه: مهدی معدنیان
موزیک متن: بابک بیات . تدوین: روح ا... امامی